LOY HERING

VON

FELIX MADER

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547427_0022

LOY HERING

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN PLASTIK
DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON

FELIX MADER

MIT 70 ABBILDUNGEN

INAUGURAL-DISSERTATION DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT SEKT. I
DER LUDWIGS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN
DER HOHEN FAKULTÄT VORGELEGT AM 11. JANUAR 1905

MÜNCHEN
GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST G. M. B. H.
1905

LEBENSABRISS

Verfasser ist geboren am 28. November 1867 zu Obernricht (O.-Pf.) als Sohn des Ökonomiebesitzers Felix Mader und seiner Frau Walburga, geb. Enich. Nach Besuch der heimatlichen Volksschule trat er 1879 an das Gymnasium zu Eichstätt über, absolvierte es 1887 und widmete sich alsdann dem Studium der Philosophie und Theologie am Lyzeum zu Eichstätt. Am 20. April 1887 wurde er als Priester ordiniert. Ein Jahr lang versah er hierauf die Kaplanei in Lauterhofen (O.-Pf.), wurde im Juni 1893 als Expositus in Trautmannshofen angewiesen und im Mai des Jahres 1894 als erster Kaplan an die Pfarrei St. Walburg in Eichstätt versetzt. Bis März 1897 versah er diese Stelle. Von da ab übernahm er das Amt des Spirituals am Benediktinerinnenkloster St. Walburg ebenda und verwaltete es bis November 1903. Schon während der Gymnasial- und Lyzealstudienzeit und nicht minder während der Jahre seelsorgerlichen Wirkens hatte Verfasser kunstgeschichtlichen Studien besonderes Interesse zugewendet: so bezog er denn mit Erlaubnis des bischöflichen Ordinariates Eichstätt seit November 1903 die Universität München und widmete sich unter Leitung des Herrn Professors Dr. Berthold Riehl dem Studium der christlichen Kunstgeschichte, dem Studium der klassischen Archäologie in der Schule des Herrn Professors Dr. Adolph Furtwängler. Als Frucht dieses Studiums entstand die vorliegende Arbeit über Loy Hering.

DRUCK VON ALPHONS BRUCKMANN, MÜNCHEN

INHALTS-VERZEICHNIS

Seite

Verzeichnis der Abbildungen VI
Vorwort VII
1. Kapitel: Des Meisters Leben 1
2. Kapitel: Der Meister und seine Zeit 9
3. Kapitel: Des Meisters Werke 15
1. Abschnitt: Beurkundete Werke.
Eltzepitaph 17
Limburgdenkmal 20
Thüngendenkmal 23
Grabstein Wirsing 24
Mur'sches Epitaph 26
Morizbrunner Altar 28
Huttenaltar 30
Epitaphien in Kastl 30
Epitaph für Albrecht von Brandenburg 33
2. Abschnitt: Nicht beurkundete Werke.
Fuggerepitaphien 35
Christus Salvator in Augsburg 43
Willibaldsdenkmal 44
Epitaph für Gabriel v. Eyb 50
Kruzifix im Eichsätter Mortuarium 52
Wolfsteinaltar und Epitaph 53
Epitaph in Großenried 58
Sakramentshaus in Auhausen 60
Epitaph daselbst 61
Wetzhausenepitaph in Wien 65
Knöringendenkmale in Unterknöringen 70
Epitaph Erichs von Braunschweig 72
Georgsaltar 73
Salmtumba in Wien 76
Wildensteinepitaphien in Breitenbrunn 83
Denkmal für Friedrich und Georg von Brandenburg 86
Epitaph für Christoph von Pappenheim 88
Friedhofkreuz in Eichstätt 93
Epitaph für Philipp von Hutten 98
Hohenrechbergdenkmal 100
4. Kapitel: Zweifelhafte Werke.
Adelmannsches Ecce Homo 101
Denkmal des Bischofs Philipp in Freising 102
Skulpturen der Landshuter Residenz 102
Epitaph des Herzog Ludwig in Landshut 104
Skulpturen in Neumarkt O.-Pf. 105
5. Kapitel: Kunstgeschichtliche Stellung 107

ANHANG

Urkunden 115
Personenregister 121
Ortsregister 122

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

1. Madonnenrelief in der Sammlung Dr. Schlecht-Freising ... 3
2. Christus Salvator in St. Georg, Augsburg ... 4
3. Grabstein des Bernhard Arzat, Eichstätt ... 6
4. Epitaph der Adelheid von Knöringen, Unterknöringen ... 7
5. Denkmal für Abt Georg von Wetzhausen, Auhausen ... 8
6. Sakramentshaus in Kottingwörth ... 10
7. Epitaph des Johannes von Wolfstein, Augsburg 11
8. » » Wolf von Lentersheim, Altenmuhr 13
9. Misericordienrelief in Dietfurt ... 14
10. Epitaph für Bischof Christoph von Pappenheim, Eichstätt ... 16
11. Eltzdenkmal in Boppard ... 18
12. Die hl. Dreifaltigkeit, Kupferstich von A. Dürer (1511) ... 19
13. Denkmal des Bischofs Georg von Limburg, Bamberg ... 21
14. Denkmal des Bischofs Konrad von Thüngen, Würzburg ... 22
15. Grabstein des Abtes Johannes Wirsing, Heilsbronn ... 25
16. Mursches Epitaph in Bergen ... 27
17. Altar des Bischofs Moriz von Hutten für Morizbrunn ... 29
18. Dreifaltigkeitsrelief in Rupertsbuch ... 31
19. Votivgruppe des Abtes Menger, Kastl ... 32
20. Relief in der Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg: Auferstehung ... 36
21. Relief in der Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg: Philisterkampf ... 37
22. Relief in der Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg: Wappentafel ... 40
23. Relief in der Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg: Wappentafel ... 41
24. Das Willibaldsdenkmal nach Bouttats Stich ... 44
25. Willibaldsdenkmal, Eichstätt ... 45
26. Kreuzigungsgruppe vom Willibaldsdenkmal ... 49
27. Epitaph des Bischofs Gabriel von Eyb, Eichstätt 51
28. Kruzifix im Mortuarium in Eichstätt ... 53
29. Wolfsteinaltar, Eichstätt ... 54
30. Epitaph des Erhart von Wetzhausen, Eichstätt. 56
31. Christus am Ölberg, Kupferstich von Dürer (1508) 57
32. Epitaph der Angelika von Eyb, Großenried ... 59
33. Sakramentshaus in Auhausen ... 61
34. Denkmal des Bernhard von Waldkirch, Augsburg 64

Seite

35. Eybsches Verkündigungsrelief, Reisensburg ... 65
36. Denkmal des Jobst, Truchseß von Wetzhausen, Wien ... 67
37. Epitaph des Bernhard Arzat, Eichstätt ... 69
38. » der Maria von Rechenberg, Unterknöringen ... 70
39. » des Ulrich von Knöringen, Unterknöringen ... 71
40. » des Herzog Erich von Braunschweig, Münden ... 73
41. Detail vom Epitaph des Melchior von Stain, Jettingen ... 74
42. Georgsaltar, Bayerisches Nationalmuseum ... 75
43. Tumba des Niklas von Salm, Wien ... 77
44. Deckplatte der Salmtumba, Wien ... 78
45. Schlachtenrelief von der Salmtumba, Wien ... 80
46. » » » » » ... 81
47. Epitaph des Johannes von Wirsberg, Eichstätt. 83
48. » » Martin Gozmann, Eichstätt ... 85
49. » der Markgrafen Georg und Friedrich, Heilsbronn ... 87
50. Denkmal der Dorothea von Wolfstein, Crailsheim 88
51. Porträt Karl V., Eichstätt ... 90
52. » Wilhelm IV. von Bayern, Eichstätt ... 91
53. Anbetung der Könige, aus Dürers Marienleben 92
54. Relief vom Epitaph des Kaspar Adelmann, Eichstätt ... 93
55. Epitaph des Jörg von Leonrod, Hilpoltstein ... 94
56. » » Johannes von der Leiter, Ingolstadt 95
57. Kellerisches Epitaph, Berching ... 97
58. Denkmal des Philipp von Hutten, Maria-Sondheim 98
59. » » Bischof Albert von Hohenrechberg 101
60. Detail vom Denkmal des Herzog Ludwig, Seligenthal ... 102
61. Altar der Äbtissin Wandula von Schaumberg, Regensburg ... 103
62. Epitaph des Martin von Waldeck, Augsburg.. 107
63. Sakramentshaus in Bechthal ... 108
64. Tettenhammerepitaph, Ingolstadt ... 109
65. Verkündigungsrelief (1545) ... 110
66. Epitaph des Leonhard Waldeusen, Ingolstadt 111
67. Schafhausenepitaph, Obermässing ... 111
68. Epitaph des Albrecht und Friedrich von Leonrod, Eichstätt ... 112
69. Detail vom Kruzifix im Mortuarium zu Eichstätt 113
70. Martin Herings Altar für Pfalzgraf Ottheinrich, Neuburg ... 114

VORWORT

»In Loyen Hering tritt uns einer der edelsten, feinsten deutschen Bildhauer des 16. Jahrhunderts entgegen, der als Persönlichkeit gewürdigt zu werden verdient« — so schrieb Paul Lehfeldt 1885 in der »Kunstchronik« (S. 590).

Merkwürdigerweise ist eine zusammenfassende Darstellung des Lebenswerkes Loy Herings bis heute nicht erschienen, so sehr der Meister es längst verdient hat. In der kunstgeschichtlichen Literatur des 19. Jahrhunderts findet man ihn zuerst erwähnt bei Heller,[1]) der das Grabdenkmal für Georg III. von Limburg im Bamberger Dom als urkundliches Werk nachweist (1827); dann bei Kugler,[2]) der auf das bezeichnete Eltzepitaph in Boppard hinwies (1841). Später stellte Suttner[3]) ein paar Arbeiten zusammen, darunter das nicht haltbare Denkmal für Albrecht von Brandenburg in Mainz (1868). Erst Dr. H. Graf[4]) hat 1886 eine größere Anzahl von Werken auf Grund stilkritischen Vergleiches namhaft gemacht und zwar zumeist solche, die außerhalb Eichstätt sich befinden. Eine erweiterte Kenntnis von den Werken und dem Leben des Meisters vermittelte Dr. J. Schlecht in seiner Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt (1888)[5]) und vervollständigte sie 1893[6]) und 1897[7]) durch zwei Nachträge.

Die Kenntnis der im Würzburgischen Gebiet befindlichen Arbeiten Herings verdanken wir Dr. Theodor Henner.[8]) In allerjüngste Zeit fallen endlich die Veröffentlichungen von Dr. Georg Habich[9]) und Dr. Friedrich Hofmann,[10]) die mehrfach die Schule des Meisters betreffen.

Der Verfasser selber hatte 1897 Gelegenheit, auf die in Kastl befindlichen Arbeiten Herings aufmerksam zu machen[11]) und im vergangenen Jahre veröffentlichte er die Unterknöringer Epitaphien.[12]) Während der Vorbereitung dieser Monographie gelang es ihm ferner, die Zahl der bisher bekannten Arbeiten um ein bedeutendes zu vermehren durch die neu aufgefundenen Epitaphien in Altenmuhr, Großenried, Berching, Jettingen usw. In Eichstätt selber war es möglich, ein paar hochbedeutende, bisher unbekannte Werke Herings festzustellen.

Die archivalischen Nachforschungen lohnten sich durch eine Reihe von wertvollen Konstatierungen über die Lebensverhältnisse des Meisters. Auf ein paar bisher unveröffentlichte Urkunden des Eichstätter Stadtarchivs hatte Herr Direktor Dr. Graf die Güte, den Verfasser aufmerksam zu machen, wofür derselbe auch an dieser Stelle seinen wärmsten Dank zum Ausdruck bringt.

Der Verfasser schuldet ferner Dank den Königlichen Archiven für bereitwilligstes Entgegenkommen bei seinen Studien, sowie vielen Herren Pfarrvorständen für Erlaubnis zu Studien und Aufnahmen der Denkmäler. Zu ganz besonderer Dankbarkeit fühlt sich der Verfasser Herrn Gymnasialprofessor Dr. Hämmerle in Eichstätt verpflichtet für die liebenswürdige Bereitstellung seiner vorzüglichen Denkmalsaufnahmen zur Herstellung von Klischees.

So möge denn die Monographie, geschrieben von einem Eichstätter, die Dankesschuld einzulösen versuchen, welche Eichstätt und die Kunstgeschichte dem edlen Meister abzuzahlen verpflichtet ist.

München, im März 1905

FELIX MADER

1) J. Heller, Beschreibung der Bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, 1827, S. 39—45.
2) Kugler, Kleine Schriften II, S. 274.
3) Pastoralblatt der Diözese Eichstätt, 1868, S. 198.
4) Dr. Hugo Graf, Auszug aus dem Vortrag im Münchner Kunstgewerbeverein über Loy Hering, in: Zeitschrift des Kunstgewerbevereins München, 1886, S. 77—78.
5) Joseph Schlecht, Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt, 1888, S. 27—28 u. 47—49.
6) Joseph Schlecht, Beiträge zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt, in: Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt VIII, 1893, S. 20.
7) Dr. Joseph Schlecht, Zur Kunstgeschichte von Eichstätt, in: Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt, XII, 1897, S. 101—110.
8) Altfränkische Bilder von Dr. Theodor Henner, 1899, S. 5; 1900, S. 2—4; 1904, S. 2.
9) Dr. G. Habich, in: Hirths Formenschatz, 1905, 1. Heft.
10) Fr. H. Hofmann, Beiträge zu Loy Hering, in: Altbayerische Monatsschrift, V, Heft 1 u. 2, S. 1—16.
11) F. Mader, Die Abteikirche zu Kastl, in: Beilage zur Augsb. Postzeitung, 1897, Nr. 10—12.
12) F. Mader, Loy Herings Epitaphien in Unterknöringen, in: Die Christliche Kunst, 1904, S. 69—73.

VERZEICHNIS

VON ABKÜRZUNGEN BEI QUELLENANGABEN

K. Allgemeines Reichsarchiv, Hochstift Eichstätt . . . . . = R. A.
K. Kreisarchiv Nürnberg. Hochstift Eichstätt. Domkapitelprotokolle . . . . . = K. Pr.
Dr. Hugo Graf, Auszug aus dem Vortrag im Münchner Kunstgewerbeverein über Loy Hering in: Zeitschrift des Kunstgewerbevereins München 1886 (S. 77 u. 78) . . . . . = Graf.
Fr. H. Hofmann, Beiträge zu Loy Hering in: Altbayerische Monatsschrift V, 1 u. 2 . . . . . = Hofmann.
J. Schlecht, Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt 1888 . . . . . = Schlecht 1888.
J. Schlecht, Beiträge zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt in: Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt VIII, 1893 . . . . . = Schlecht 1893.
J. Schlecht, Zur Kunstgeschichte von Eichstätt in: Sammelblatt des H. V. Eichstätt XII, 1897 = Schlecht 1897.
Herb, Mader, Schlecht, Thurnhofer, Eichstätts Kunst 1901 . . . . . = Eichstätts Kunst.
Paoletti, Rinascimento in Venezia 1893 . . . . . = Paoletti.
Pastoralblatt der Diözese Eichstätt . . . . . = P. Bl.
J. Sax, Die Bischöfe und Reichsfürsten von Eichstätt 1884 . . . . . = Sax.

I. Kapitel

DES MEISTERS LEBEN

Am dritten Sonntag nach Ostern des Jahres 1499 stellte der Augsburger Meister Hans Peuerlin als Lernknaben »Leome Hering von Kaufpairen« auf der Zunftstube vor.[1]) Diese erste urkundliche Nachricht über Loy Hering identifiziert den Namen Loy mit Leo, ein Irrtum, der sich öfters wiederholt. Loy ist nämlich Abkürzung für Eligius.[2]) Bei der nahen Lautverwandtschaft zwischen Leo und Loy ist es leicht begreiflich, daß man den Provinzialismus Loy mit Leo übersetzte. So besitzt das städtische Museum in Memmingen ein Wandkästchen der Schmiedezunft, auf dessen Türflügeln innen »St. Jörgritter« und »Sanctus Leo Eps« gemalt sind. Offenbar ist auch hier der heilige Eligius, der Patron der Schmiede, gemeint, also die gleiche Verwechslung.[3])

Loy Hering stammte demnach aus Kaufbeuren. In Kaufbeuren lebte um diese Zeit ein Goldschmied namens Michel Hering, der im Schuldbuch der Stadt von 1496 genannt wird.[4]) Vermutlich haben wir in dem Goldschmied Michel Hering und seiner Hausfrau Ottilia die Eltern Loys zu erkennen: die Wahl des Namens Eligius für den Sohn wäre dann wohl erklärlich. Weitere Anhaltspunkte über die Familienverhältnisse des Goldschmiedes Michel Hering fehlen. Landsberg besaß im 15. Jahrhundert hervorragende Goldschmiede, deren Arbeiten auch nach Augsburg, Wessobrunn, Tegernsee gingen.[5]) 1468 und 1473 wird der Goldschmied Michel Hering, Bürger zu Landsberg, urkundlich genannt. Ob zwischen ihm und dem Vater unseres Loy Hering verwandtschaftliche Beziehungen bestehen, oder ob wir es gar mit derselben Person zu tun haben, läßt sich vorläufig nicht angeben. Ein Goldschmied G. Hering begegnet uns auch in Augsburg, aber genauere Angaben fehlen, so daß keine weiteren Schlüsse möglich sind.[6])

1499 trat also der junge Loy bei Meister Hans Peuerlin in die Lehre. Wenn wir annehmen, daß er damals 14—15 Jahre zählte (Dürer geboren 1471, trat 1486 bei Wohlgemut in die Lehre), dann müssen wir das Datum seiner Geburt um 1485 ansetzen.

In der Werkstätte des Vaters empfing die künstlerische Begabung des Knaben die erste Anregung; die Kunstschöpfungen, die Kaufbeurens Kirchen bargen, haben ihn ebenfalls sicher beeinflußt. Er wandte sich aber nicht dem Handwerk des Vaters zu, sondern entschloß sich, Bildhauer zu werden. Oder sollten wir uns irren, wenn wir bei dieser Berufswahl die persönliche Neigung des Knaben als ausschlaggebend betrachten? Kaum. Der Goldschmiedsohn trat also bei Meister Peuerlin in die Lehre.

Die Wahl des Meisters war glücklich. Neben Adolph Daucher und Gregor Erhart gehört Hans Peuerlin zu den ersten Bildhauern, die Augsburg damals besaß.

Das früheste bis jetzt von ihm bekannte Werk ist das Denkmal für Bischof Wilhelm von Reichenau im Willibaldschor des Domes zu Eichstätt[7]) (Wilhelm von Reichenau starb 1496). Die Komposition des Eichstätter Epitaphs wiederholt sich im wesentlichen an dem Denkmal für Bischof Friedrich von Zollern im Dom zu Augsburg.[8]) Ebenda befindet sich ein weiteres

[1]) Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, 1886, S. 540/541.

[2]) Schmeller I², 1469.

[3]) Katalognummer 7. Gütige Mitteilung des Herrn Dr. J. Miedel.

[4]) Alfred Schröder, Geschichte der Stadt und kathol. Pfarrei Kaufbeuren, 1903, S. 324 u. 325.

[5]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. Bezirksamt Landsberg. S. 489.

[6]) Vergl. Hofmann, S. 4.

[7]) Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt von Jos. Schlecht, 1888, S. 25—26. — Fr. X. Herb in: Eichstätts Kunst, 1901, S. 39. Abbildg. S. 101.

[8]) Berthold Riehl, Augsburg, S. 74—76. Abbildg. S. 74

Werk des Meisters, das Epitaph für Bischof Heinrich von Lichtenau († 1517) mit einer Darstellung des Ölberges.[1]) Da Peuerlin zwischen 1508—1509 gestorben ist, muß letzteres vor 1508 entstanden sein. Vielleicht hat Hering als Lehrling oder Geselle an beiden mitgearbeitet. Jedenfalls hat er an Peuerlin einen tüchtigen Meister gefunden und tatsächlich viel von ihm gelernt. Peuerlin hat noch manche formelle Schwächen, aber seine Werke zeichnen sich aus durch klare, prägnante Formgebung und noch mehr durch die tiefe Beseelung, die seinen scharf charakterisierten Gestalten eigen ist. Er war vorzüglich im Porträt und beherrschte die bildhauerische Technik vollkommen. Nach seinen bekannten Werken zu urteilen, bevorzugte er den harten, roten Marmor, der seiner ernsten, kraftvollen Auffassung am meisten zusagen mochte.

In dieser Werkstätte also verbrachte Loy Hering seine Lernjahre, die auf vier angesetzt gewesen zu sein scheinen;[2]) vielleicht auch das eine oder andere Gesellenjahr. Seine eigenen Werke lassen denn auch deutlich erkennen, daß der Einfluß dieser Schule seine Richtung im Figürlichen dauernd bestimmte, wenn er auch in formaler Beziehung den Meister überflügelte. Daß aber auch das gesamte reiche Kunstleben Augsburgs auf den empfänglichen jungen Mann von Einfluß war, zeigt sich am augenfälligsten darin, daß er sich von Anfang an als einer der Allerersten in den architektonischen und dekorativen Formen der Renaissance zuwandte, die in Augsburg früher als in anderen deutschen Städten zum Durchbruch kam.

Wann schied Loy Hering aus Peuerlins Werkstätte? Wohin führte ihn seine Wanderschaft? Wir besitzen keinerlei urkundliche Anhaltspunkte für diese Fragen, aber die Werke des Meisters führen zu der Annahme — die Gründe sind später zu erörtern — daß er auf seinen Wanderungen Oberitalien und Venedig, vielleicht auch Rom besuchte. Das lag bei der Kunstströmung, wie sie sich damals namentlich in Augsburg geltend machte, für einen jungen, strebsamen Künstler sehr nahe: Dürer und Burgkmair und mancher andere deutsche Künstler lenkten um jene Zeit ihre Schritte nach dem glänzenden Venedig.

Seit 1511 treffen wir Loy Hering wieder in Augsburg; er wohnt »am hindern Lech« im gleichen Hause mit dem Bildhauer Murmann. Hierüber besitzen wir urkundlichen Beweis in den Steuerbüchern der Stadt. Der Eintrag für das Jahr 1511 lautet:[3])

»Am hindern Lech«
Jacob Bildhauer Murrmawn dat heur nill.
Leo Haring dat 2 fl.

1512 lautet der Eintrag, (pag 29d:)

Item Jacob Murmaw dt 45 crutzer
Leo Häring Ø

Diesen Einträgen zufolge kann Loy Hering, dessen Taufname bezeichnenderweise wieder mit Leo verwechselt wird, noch im Jahre 1510 sich in Augsburg niedergelassen haben, da die Steuer um St. Gallustag, Mitte Oktober, festgesetzt zu werden pflegte. Er wohnte im gleichen Hause wie Jacob Murman, von welch letzterem Stetten[4]) berichtet, daß er, »dem Namen nach bekannt, aber von keinem besonderen Ruhme sei«. Auffallend ist es, daß Hering 1511 eine beträchtliche Steuer bezahlt, während er 1512 steuerfrei bleibt. Das eine ist ein Beweis dafür, daß er 1511 bedeutende Aufträge hatte, für das andere aber vermögen wir keinen Grund anzugeben. Sollte er etwa erst 1512 die »Gerechtigkeit«, etwa durch Heirat erlangt haben? Nach Augsburger Gebrauch war der Meister im ersten Jahr der erlangten Handwerksgerechtigkeit steuerfrei; das trifft bei Murman für 1511 zu, daher seine Steuerfreiheit in diesem Jahr.[5]) Oder war Hering schon hinweggezogen und sein Name nur aus Versehen in die Steuerliste gekommen? Wir wissen es nicht; jedenfalls befindet er sich seit 1513 nicht mehr in Augsburg: die Steuerbücher führen seinen Namen nicht mehr. Wohin hatte er seine Schritte gewendet? Nach Eichstätt.

Was ihn hierzu veranlaßte, läßt sich nicht feststellen; sicher ist nur, daß er schon 1514 das Denkmal des hl. Willibald im Dom zu Eichstätt vollendete, ein umfangreiches Werk, das kaum in einem Jahr entstanden sein dürfte, also auch schon 1513 in Arbeit gewesen sein wird. Das Willibaldsdenkmal wurde, wie die Inschrift beweist, durch Bischof Gabriel von Eyb in Auftrag gegeben. Der Umstand, daß der Meister sogleich bei seiner Übersiedlung nach Eichstätt einen so bedeutenden Auftrag durch den Bischof erhielt, läßt vermuten, daß Gabriel von Eyb die Übersiedlung irgendwie veranlaßt habe.[6])

[1]) Abbildg. bei B. Riehl a. a. O., S. 75.

[2]) Ad. Buff, Anfänge der Stukkaturkunst in Augsburg, in: Zeitschrift des Histor. Vereins von Schwaben und Neuburg 1896, S. 3, Anm. 6.

[3]) Stadtarchiv Augsburg: Steuerbuch für 1511, pag 29b. Gütige Mitteilung des städtischen Archives Augsburg.

[4]) Paul v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- u. Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779, 1. B., S. 452.

[5]) Rob. Vischer a. a. O., S. 516/517.

[6]) Auf der Willibaldsburg zu Eichstätt befindet sich über dem Tor zum neuen Schloß ein schönes Allianzwappen Eyb-Hochstift mit der Jahreszahl 1506. Diese

In ein Dienstverhältnis zum bischöflichen Hof trat aber Loy Hering nicht: das noch vorhandene Hofgesindebuch Gabriels[1]) kennt seinen Namen nicht. Er wird sich also bei seiner Übersiedlung sogleich das Bürgerrecht erworben haben.

Urkundliche Bestätigung der Ansässigmachung des Meisters in Eichstätt besitzen wir erst seit 1519. In diesem Jahre erscheint er aber bereits als Mitglied des Stadtrates. Er muß also unbedingt einige Jahre vorher schon in Eichstätt ansässig gewesen sein:

MADONNENRELIEF IN DER SAMMLUNG DR. SCHLECHT-FREISING.

seit wann, sagt uns eben das Willibaldsdenkmal.

Von 1519 an treffen wir Loy Hering ständig als Mitglied des Stadtrates. Die Ratsbesetzung des Jahres 1519 fand am 11. Oktober statt.[2]) Unter den nach der Anciennität geordneten 25 Mitgliedern des äußeren Rates ist an 23. Stelle eingetragen: Loy Pildschnitzer; 1520 abermals: Loy Pildschnitzer, 1521: Loy Haring.[3]) Von da an findet sich ständig die Bezeichnung: Loy Hering. (Statt »Loy« haben die Urkunden zuweilen »Loyen« und seltener »Lay«.[4]) Statt »Hering«, welches die häufigste Schreibweise ist, findet sich auch »Häring«, »Haring«, und »Heyring«.)

Die Ratsbesetzungen wurden auch auf der bischöflichen Kanzlei registriert. Die Einträge des Kanzleischreibers lauten[5]): 1519 »Loy Steinmetz«; 1520 ebenfalls »Loy Steinmetz«; 1521 »Loy Hering, Steinmetz«; von da an findet sich konstant der Eintrag: »Loy Hering«, ohne den Beisatz »Steinmetz«.

Ist es schon ein Zeichen seltener Hochschätzung, daß der verhältnismäßig junge Meister so frühzeitig zur Stadtverwaltung beigezogen wurde, so muß es um so mehr auffallen, daß er bereits 1523 unter die vier Bürgermeister gewählt wurde, von denen jeder »in seiner quattember« dem städtischen Gemeinwesen vorstand. Auch 1527, 1533 und 1540 bekleidete Loy Hering das Bürgermeisteramt. Von da ab fehlen leider die Ratsakten.

Als Meister Loyen 1523—24 zum erstenmal Bürgermeister war, ereignete es sich, daß ein gewisser Wilbolt Kupferle »gröblich und schwerlich« gegen die »stend« des Schwäbischen Bundes handelte. Dieser Sache wegen wurde eine Vertretung des Stadtrates nach Augsburg zitiert: »das Sy ettlich des Rats sambt dem ytzigen Burgermeister Hanns porer, Loy Häring oder in desselben Abwess Hanns Vbel« . . . . hinaufsenden sollten, war geschrieben worden.[6]) Die Bemerkung, daß in Abwesenheit Loy Herings Hans Vbel geschickt werden solle, ist deswegen von Interesse, weil sie zeigt, wie wohlbekannt es in Augsburg war, daß der Meister infolge seiner Aufträge häufig auswärts weilen mußte. Auch der bischöfliche Kanzleischreiber bemerkt

---

bereits im Renaissancestil gehaltene Arbeit muß mit großer Wahrscheinlichkeit Loy Hering zugesprochen werden wegen der stilistischen Übereinstimmung mit späteren Arbeiten, trotzdem die Helmdecke noch nicht die später stereotype Form aufweist. Ist dieses Wappen wirklich im Jahre 1506 entstanden — es könnte ja auch erst nachträglich bestellt worden sein — dann wären damit schon frühzeitige Beziehungen Herings zu Eichstätt konstatiert und man müßte wohl Meister Peuerlin als Vermittler ansehen. Es könnte alsdann auch nicht für ausgeschlossen gelten, daß Bischof Gabriel die italienische Reise des jungen Künstlers veranlaßte.

1) R. A. II. M 3, Nr. 28.

2) Vergl. über das Folgende die Urkundenauszüge bei J. Schlecht, Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt, S. 47—50.

3) Zwischen »Loy« und »Haring« steht ein durchstrichenes P. Der Schreiber wollte anfänglich wieder »Pildschnitzer« schreiben.

4) Die Verwechslung von Loy und Leo kommt in den Eichstätter Urkunden nie vor.

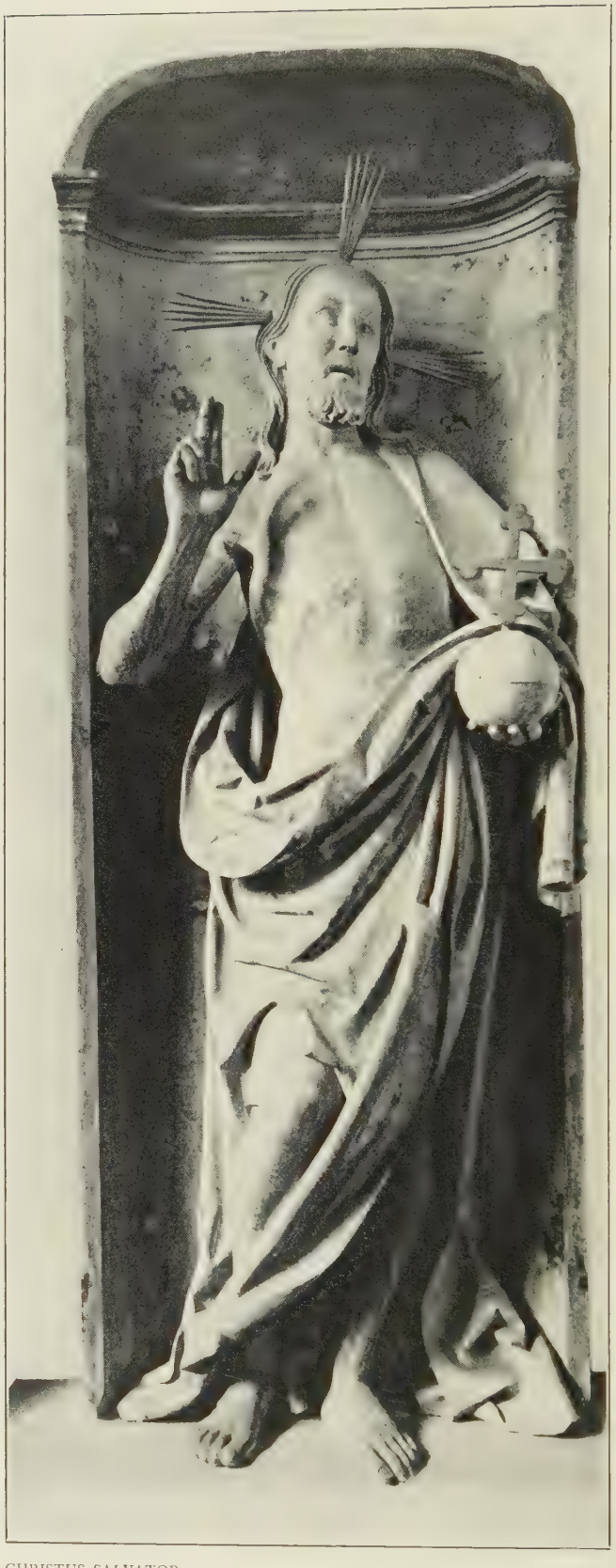
5) K. Allgem. Reichsarchiv, Hochstift Eichstätt, II. M 3. Nr. 21, S. 69.

6) Stadtarchiv Eichstätt, Ratsacta 1524, S. 112.

bei den Ratsbesetzungen von 1521 und 1528, daß Loy Hering »nit hie gewest« sei.

Außer dem höchsten städtischen Amt bekleidete Meister Loyen andauernd auch andere wichtige Verwaltungsämter. Wiederholt erscheint er als »Steurer« und Zeugmeister«. Nach Urkunden von 1531 und 1532 war er, jedenfalls längere Jahre hindurch mit andern Mitgliedern des Rates »almosen pfleger des Almosen, so man Al suntag vor vnser frawen pfarrkirchen gibt«.[1] Ein ähnliches Amt bekleidete er 1536 als »pfleger des Siechen hauß zu Sant Lazarus«[2] und 1545 als Pfleger des St. Sebastianbruderhauses.[3] Endlich erfahren wir, daß der Meister zuzeiten auch an der Spitze des städtischen Bauwesens stand. Als 1533 zwischen Friedrich von Leonrod und Hans von Schaumberg eine Irrung« wegen einer Mauer zwischen deren beiden Höfen entstand, ließen sie dieselbe durch ein domkapitlisches Schiedsgericht entscheiden, welches die Sache »nach beschehner Besichtigung vnd genommen vnderricht von den paumeistern vnd werkleutten, hie der stat eystet« beilegte »Inn Beysein der Erbarn Loy Hering vnd M. lehner bede paumeyster der stat eystet«.[4]

Herings Stellung in Eichstätt bietet also eine ausgesprochene Parallele zu jener, die Riemenschneider kurz zuvor und noch gleichzeitig in Würzburg einnahm: 1521 steht



CHRISTUS SALVATOR

Pfarrkirche St. Georg in Augsburg

1) Urkunde des Stadtarchives Eichstätt, Nr. 737, 738 u. 739, Anhang S. 116, Nr. 3, 4, 5.

2) Urkunde des Stadtarchives Eichstätt, Nr. 699, Anhang S. 117, Nr. 6.

3) Gütige Mitteilung des Herrn Baron Rudolf von Schenk, der diese Konstatierung aus einer Urkunde des städtischen Archives Eichstätt in den Jahren 1887—89 machte. (Jörg Hund von Lauterbach, Landvogt auf St. Wilboltsberg, siegelt den Brief des Caspar Han und seiner Frau Ottilia, wohnhaft zu Möckelohe, worin sie dem Caspar von Hürnheim Domherrn und dem Loy Hering und Winhart Gasl als derzeitigen Pflegern des St. Sebastianbruderhauses und Hausmeistern 2 fl. Ewigzins aus mehreren ihrer Äcker verkaufen.) Die Urkunde ist nicht mehr auffindbar.

4) Domkapitel-Protokolle Nr. 9, Anhang S. 117, Nr. 7.

er als Bürgermeister an der Spitze der dortigen Stadtverwaltung, Hering zum erstenmal 1523.

Über die Familienverhältnisse unseres Meisters sind wir wie über seine öffentliche Stellung ziemlich gut unterrichtet. Die wertvollsten Aufschlüsse in dieser Beziehung gibt uns des greisen Künstlers Testament, das er im Jahre 1554 aufrichtete.[1])

Darnach war Loy Hering zweimal verheiratet. Die erste Frau hieß Anna. Sie schenkte ihrem Manne zwei Söhne, Martin und Thomas. Der Tod scheint sie frühzeitig hinweggerafft zu haben, etwa in den »sterblichen leufft«, die 1521 in Eichstätt herrschten.

Aus des Meisters zweiter Ehe mit Magdalena seiner »andern freundtlich lieben Haußfrauen« werden im Testament drei Kinder genannt: Georg, Walburga und Magdalena.

Das Testament nennt offenbar nur jene Kinder, die zur Zeit der Abfassung desselben noch lebten bezw. Kinder hinterlassen hatten. Der Meister besaß nämlich noch einen Sohn, Namens Wilbolt. Wilbolt Hering erhielt im Jahre 1535 durch Präsentation des Rates die Pfründe St. Lazarus bei eben jenem Siechenhaus, als dessen Pfleger der Vater 1536 erscheint. Wilbolt Hering war bei seiner Investitur auf das Beneficium, die am 8. Januar 1536 durch den Weihbischof Antonius Braun geschah,»nit älter denn 14 Jahr«, leistete deshalb nicht »das Juramentum, sondern blos die Promission« [2])

In einer Angelegenheit dieser Pfründe treffen wir den Vater am 30. Januar 1538 vor der Domkapitelsitzung. Er sucht für einen zur Pfründe des Sohnes gehörigen Hof in Möckenlohe Steuerbefreiung zu erlangen, aber die Herrn des Kapitels, die dem Meister offenbar geneigt sind, glauben, »weil der bemelt Hof hievor auch besteuert worden«, so könne man ihn »Itzund auch nit wol aus der steur Ziehen.[3])

Wilbolt Hering widmete sich also dem geistlichen Stand. Ob er die Weihen empfangen hat oder frühzeitig gestorben ist, wissen wir nicht. Jedenfalls starb er vor dem Vater. Wir finden nämlich die Lazaruspfründe im Jahre 1555 im Besitze eines Georg Hering, der zwei Jahre zuvor »pro Levitaria Subdiaconi« beim Domkapitel suppliciert und dieselbe auch erhalten hatte[4]). Im Mai 1555 verließ er aber, ohne zu resignieren, beide Pfründen.[5]) Wohin er sich wendete, wird nicht berichtet. Jedenfalls gehen wir nicht irre, wenn wir in diesem Georg Hering einen Enkel unseres Meisters vermuten.[6])

Martin, wohl der älteste Sohn Herings, widmete sich der Kunst des Vaters. Pfalzgraf Ottheinrich scheint ihm mehrfache Aufträge gegeben zu haben. Urkundlich steht dies fest bezüglich des steinernen Altares, den Ottheinrich 1540 für die »Newe Kapellen«[7]) bei ihm bestellte. Für diesen Altar, dessen Figuren vertragsmäßig aus »Eystetter Stain« zu fertigen waren, erhielt Martin 80 Gulden und ein Hofkleid.[8]) Der Altar befindet sich heute in der Friedhofhalle zu Neuburg; das Antependium desselben zeigt eine so bestimmte stilistische Verwandtschaft des ornamentalen Schmuckes mit einem im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen, ebenfalls aus Neuburg stammenden steinernen Brunnengrand, daß man auch diesen Martin Hering zuweisen muß. Beide Arbeiten sind in der Ornamentik gut, die Figuren des Altares dagegen stehen hinter den Arbeiten des Vaters, überhaupt hinter dem figürlichen Können der gleichzeitigen Plastik weit zurück. Aber der Name des Vaters hat dem Sohne genützt: des letzteren Art und Schule erkennt man an einer Reihe von Epitaphien in der Peripherie von Eichstätt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Siehe Abbild. des Neuburger Altares S. 114.)

Georg Hering, des Meisters Sohn aus zweiter Ehe, war gleichfalls Bildhauer geworden. »Am Montag jn der Creutzwochen Anno (15)48« wurde »Jörg Häring ein Pildhauer« als Bürger in Regensburg aufgenommen.[9]) Dieser Jörg Hering ist unsres Meisters Sohn. Des Vaters Testament bekundet nämlich, daß »weylundt sein Sone Georg Hering ettwo Burger Zue Regenspurg selig« fünfzig Gulden mütterliches Erbe schon zu Lebzeiten empfangen habe. Georg starb also vor dem Vater. Da ihm am 16. Oktober 1552 ein Kind, namens Andreas, getauft wurde,[10]) so fällt sein Todesdatum zwischen 1552—1554. Es ist Sache anderweitiger Untersuchungen, ob etwa der Schaumburgaltar in der Obermünsterkirche, das Villinger

[1]) Urkunde 747 des Stadtarchives Eichstätt. Siehe den Wortlaut: Anhang S. 115, Nr. 1

[2]) Ratsacta, S. 218b. Siehe Anhang S. 117—118, Nr. 11.

[3]) Domcapitelprotokolle Nr. 9, S. 195b. Anhang S. 117, Nr. 9.

[4]) Domkapitelprotokolle Nr. 13, S. 16b.

[5]) K. Pr. Nr. 14, S. 129ff. Siehe Anhang S. 118, Nr. 12.

[6]) Darnach muß die erste Verheiratung Loy Herings um 1512 oder mit Beginn seines Eichstätter Aufenthaltes angesetzt werden, wenn man annimmt, daß Georg Hering ca. 1533 geboren sei.

[7]) Dieselbe existiert nicht mehr.

[8]) K. A. Reichs-Archiv Neuburger Kopialbuch Nr. 107, S. 126b. Abgedruckt bei Hofmann, S. 12.

[9]) Siehe Anhang S. 118, Nr. 13.

[10]) Siehe Anhang S. 118, Nr. 14.

von Schönenbergsche Epitaph im Dom, die Herkulesreliefs in der Residenz zu Landshut u. s. w. mit ihm in Zusammenhang zu setzen sind; jedenfalls läßt sich die Heringsche Schule an mehreren Regensburger Epitaphien bestimmt nachweisen: so an dem Grabdenkmal des Hans Haider, Bischöfl. Hofweinschenk, an der Obermünsterkirche, an dem Epitaph einer Egelhoferin in der Rupertuskirche bei St. Emmeram u. s. f. Der Name Hering lebt in Regensburg fort.[1]) Doch läßt sich zur Zeit nur vermuten, nicht beweisen, daß die beiden Steinmetzen Christoph Hering († 1657) und Heinrich Hering († 1664) Nachkommen des Georg Hering seien. Des Christoph Hering Testament bewahrt das K. Allg. Reichsarchiv in München.[2]) Der Meister hat demselben sein Siegel beigedruckt, das ein Steinmetzzeichen enthält, wie hier folgt:

Über den im Testament weiter erwähnten Sohn Thomas, der aus erster Ehe stammt, können, trotz eingehender Nachforschungen, zur Zeit keine urkundlichen Nachrichten beigebracht werden. Aus dem Testament geht hervor, daß Thomas wie Martin bei Errichtung desselben noch am Leben war, und daß er jedenfalls schon lange zuvor wie Martin einen eigenen Hausstand gegründet hatte; das Testament sagt nämlich, daß beide ihr Muttergut schon empfangen hätten, offenbar gelegentlich ihrer Verheiratung. Man wird kaum irre gehen, wenn man annimmt, daß Thomas und Martin in Eichstätt sich niedergelassen haben, da über ihren Wohnsitz nichts erwähnt wird, was bei Georg eigens geschieht. Ob auch Thomas sich dem Bildhauerhandwerk widmete, läßt sich vermuten, aber vorläufig nicht beweisen. Möge für jetzt die Konstatierung genügen, daß der Name Hering in Eichstätt fortbesteht. So erscheint 1556 ein Hans Hering mit anderen angesehenen Bürgern und Geistlichen vor dem Domdekan;[3]) Jakob Hering »Gastgeb auf der Fürsten Herber« gibt 1625 5 fl. zu dem Marktbrunnen, für welchen Bischof Joh. Christoph von Westerstetten die Zuleitung sowie die »Bildnuß so auf deß Röhr-Castens Postament und Seule soll gesezt werden[4])« übernimmt. Dem Nämlichen wird 1613 ein Kind getauft, namens Anna Maria. 1614 ein Sohn Paul Gabriel, 1615 eine Tochter Regina.[5]) Daß des Meisters Kunst durch seine Familie in Eichstätt fortlebte, ergibt sich sicher aus dem Brief des Abtes Philipp von Heilsbronn, den er im Jahre 1552 an Loy Hering sendet; darin ersucht er den Meister, entweder selber nach Heilsbronn zu kommen, um den Grabstein des Abtes Johannes Wirsing »auszumachen«, oder seinen Sohn zu senden: »oder solchs euerm sone von euern wegen auszurichten beuehlen«.[6]) Vielleicht ergibt eine spätere Forschung, daß das Monogramm am Altare Martins von Schaumberg im Dom zu Eichstätt als P. S. Hering fec. zu lesen ist.[7])

GRABSTEIN DES BERNHARD ARZAT. † 1525
Eichstätt, Mortuarium

Über Loy Herings Tochter Walburga besitzen wir einige Nachrichten. Offenbar stand sie dem Vater sehr nahe. Er rühmt im Testament deren »vil vnd große khindliche trew hülff vnd beystand«, welche sie fünf Jahre lang noch zu Lebzeiten der Mutter »an einer mayd statt« geleistet hatte und nach dem Tod der Mutter noch weitere sechs Jahre dem betagten Vater widmete. (Herings zweite Hausfrau Magdalena war also um 1548 gestorben.) Walburga war dem Testament zufolge zweimal verheiratet; ihr erster Mann hieß David Kaysersberger. Seinen Beruf, den das Testament nicht nennt, lernen wir aus den Domkapitel-

[1]) Siehe die Matrikelauszüge S. 118, Nr. 14.

[2]) Testamente der Reichsstadt Regensburg Nr. 281.

[3]) K. Pr. Nr. 14, S. 320.

[4]) R. A. II. N 5. Nr. 248.

[5]) Matrikeln der Dompfarrei Eichstätt 1613—1616. S. 122, 145, 164.

[6]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Heilsbronner Jahrbücher 1552. Fol. 27 b. Siehe Anhang S. 119, Nr. 18.

[7]) Vergl. Jos. Schlecht, in Sammelbl. des Hist. Vereins Eichstätt 1898. S. 112. Abbildg. in »Eichstätts Kunst«, S. 15.

protokollen kennen. Im November 1549 hat David Kaysersberger aus Wemding zwei bis drei Tage »prob vf der orgel gethon«[1]. Er bewarb sich also um die Domorganistenstelle. Nachdem man ihm zu erst geant wortet, er solle »den Choral baß lernen« und dann wieder anhalten, wird er doch schon am 1. Dezember 1549 verpflichtet und verspricht »trew zu sein, vor seiner E. (lies: Ehrwürden) recht geben vnd nemen, auch niemant auf die orgl lassen, er gehor dan hinnauf«.[2] Bald darauf gründete er mit Loy Herings Tochter einen Hausstand, aber schon ein halbes Jahr später bittet Walburga Kaysersbergerin, »nachdem ihr Hauswirt selig Organist nach Jacobi gestorben«, daß man ihr die 8 fl. Besoldung für die treffende »Cottember Zeit« zukommen lasse, was bewilligt wird.[3] Zur Zeit der Testamentsabfassung ist sie nach dreijähriger Witwenschaft in zweiter Ehe an den Bürger Georgen paurnfeind verheiratet. Dessen Beruf ist nicht bekannt; angesehen war die Familie der Paurnfeind: Wilbolt Paurnfeind, vielleicht der Vater des Georg, trat im Jahre 1519 zugleich mit Loy Hering in den äußern Rat ein,[4] als dessen jüngstes Glied er erscheint und war 1538 Bürgermeister.[5]

EPITAPH FÜR ADELHEID VON KNÖRINGEN
Unterknöringen, Pfarrkirche

Über Loy Herings jüngere Tochter Magdalena, die 1554 noch unverheiratet war, ist nichts weiteres bekannt. Sie wird wohl dem Vater bis zu seinem Lebensende zur Seite gestanden sein.

Was die wirtschaftlichen Verhältnisse Loy Herings betrifft, so sind wir zu der Annahme berechtigt, daß er sich eines soliden Wohlstandes erfreute. Schon 1519 war seine Stellung derart, daß das Domkapitel seine Bürgschaft für den Steinmetzen Lienhart Schnabl verlangte, dem es zu Albrecht von Wolfstein »gepew« Steine lieh.[6] Da das Testament nur Bestimmungen über Muttergut enthält, so können wir aus demselben nicht schließen, wie viel »guether« sonst noch vorhanden waren, die die Geschwister zu gleichen Teilen erben sollten. Der Meister vergißt aber nicht, daran zu erinnern, daß deren Erwerb »Jme in Zeyt seines Lebens sauer wordten«, sie möchten sich also hüten, daß sie nicht etwa durch gegenseitigen »widerwillen« gar darum kommen möchten.

Nur von drei Werken ist es bekannt, was Meister Loyen dafür empfing, nämlich von dem Denkmal für Bischof Georg III. von Limburg zu Bamberg: Es wurden ihm 300 fl. bezahlt, eine für jene Zeit beträchtliche Summe. Bei dem Denkmal für Bischof Konrad von Thüngen in Würzburg erhielt er 250 fl., fürden Wolfsteinaltar in Eichstätt 100 fl. Sicher wurden nicht alle Aufträge verhältnismäßig so gut entlohnt, aber bei der großen Zahl von Werken, die er während seines langen, arbeitsamen Lebens schuf, vielfach für fürstliche Personen, ist es begreiflich, daß er zu Wohlstand gelangte. Überdies deutet alles darauf hin, daß er ein kluger und sparsamer Hausvater war.

Die Behausung Loy Herings in Eichstätt, in deren »vordern Obern stuben« das Testament abgefaßt wurde, lag in der Pfahlgasse. Am Erchtag nach Michaeli 1530 verkaufen Loy Hering und seine Hausfrau Magdalena der Stadt aus ihrer Behausung an der Pfallergassen zwischen Hans Goltsmits und Herrn Hannsen Lilgenpaums Häusern gelegen »mit

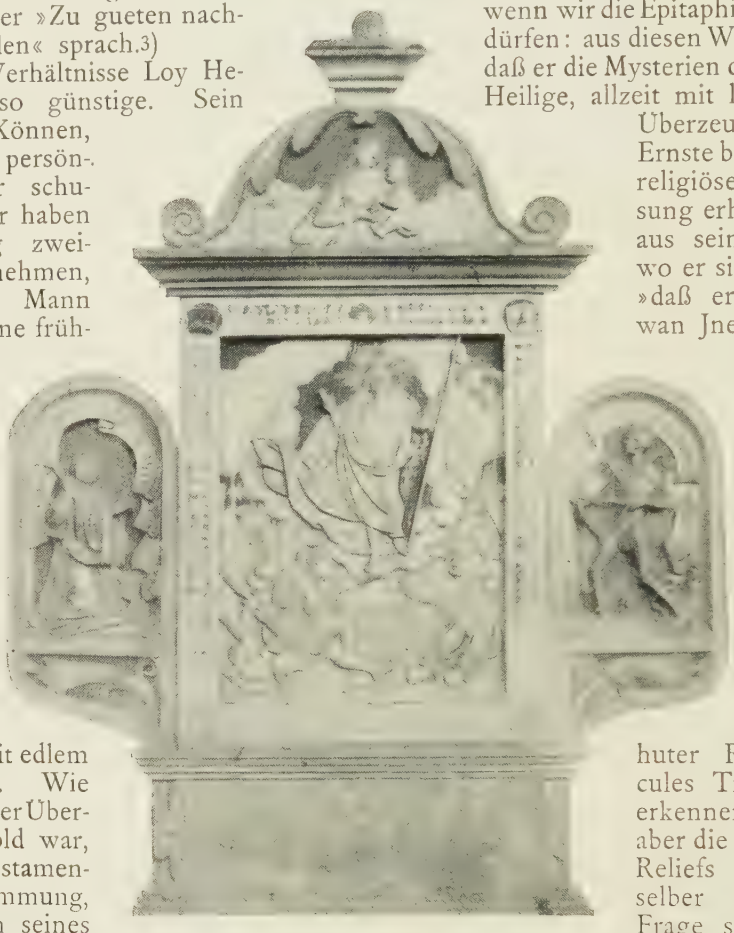
[1]) Domkapitelprotokolle. Nr. 11. S. 250.
[2]) a. a. O., S. 263.
[3]) a. a. O., S. 301 b.
[4]) Ratsacta, S. 81 b.
[5]) Ebenda, S. 235. Nach Urkunde Nr. 544 des Stadtarchives Eichstätt vom Jahre 1512 war Wilbolt Paurnfeind ein Färber. Zwischen 1560—90 findet sich in Urkunden der Klöster St. Walburg und Rebdorf wiederholt ein Georg Bauernfeind als St. Walburgischer bezw. Rebdorfischer Gerichtsschreiber.

[6]) K. P. Nr. 5, 9. Dez. 1519. Anhang S. 117, Nr. 8.

fordern vnd hindern teil« für 40 fl. rh. 2 fl. Ewigzins.[1]) Ein Nachbar Herings war auch Balthasar Lang.[2]) Anno 1547 gab es zwischen Loy Hering und dem Weinschenken Balthasar Lang ein »Divortium«, das der bischöfliche Hofrichter Bernhard von Eichaw durch einen gütlichen Vergleich beilegte und sie »bedethail« wieder »Zu gueten nachpern vnd freunden« sprach.[3])

Die äußeren Verhältnisse Loy Herings waren also günstige. Sein künstlerisches Können, aber auch sein persönlicher Charakter schufen sie ihm. Wir haben in Loy Hering zweifellos einen vornehmen, hochgesinnten Mann zu verehren. Seine frühzeitige Aufnahme in den Rat der Stadt, die Ämter, die er zeitlebens bekleidete, der persönliche Ton, der aus seinem Testamente klingt, lassen ihn uns als klugen Mann erkennen, der klares Denken mit edlem Gemüt verband. Wie sehr sein Charakter Übertreibungen abhold war, zeigt noch die testamentarische Bestimmung, die er bezüglich seines Begräbnisses trifft: es sei »sein will vnd maynung«, daß man ihn so zur Erde bestatten möge »wiedan mit seins gleichen Zehalten gebreuchig ist« — nicht mehr und nicht weniger.

Die religiöse Stellung des Meisters wurde von den äußeren und inneren Kämpfen jener Zeit nicht berührt. Einerseits fand Luthers Lehre in Eichstätt keinen Eingang, anderseits tritt die innere Überzeugung des Meisters klar zutage in der Tatsache, daß er seinen Sohn Wilbolt dem geistlichen Stande widmete bezw. sich widmen ließ. Fast das ganze künstlerische Lebenswerk Herings ist der religiösen Kunst gewidmet, wenn wir die Epitaphik hieher rechnen dürfen: aus diesen Werken sieht man, daß er die Mysterien des Glaubens, das Heilige, allzeit mit lebendiger, tiefer Überzeugung und hohem Ernste behandelte. Seine religiöse Lebensauffassung erhellt zuletzt noch aus seinem Testament, wo er sich dahin äußert, »daß er willens were, wan Jne gott der Herr auß dysem Jhamerthal erforderth, wie ein frumber Christ Zesterben«.



DENKMAL DES ABTES GEORG TRUCHSESS VON WEZHAUSEN IN DER EHEM. ABTEIKIRCHE ZU AUHAUSEN. 1521

Ein Porträt Loy Herings besitzen wir wahrscheinlich nicht. Dr. Habich glaubt ein solches auf dem Relief der Landshuter Residenz »Hercules Triumphator« zu erkennen. Wir müssen aber die Zuteilung dieser Reliefs an den Meister selber entschieden in Frage stellen. Möglich wäre es, daß er sein Porträt unter den Tischgenossen im Hause Simons, welche ein Epitaph in Ostheim schildert, angebracht hat; aber ein Beweis hiefür besteht nicht.

Wann der Meister gestorben, ist nicht bekannt. Als er 1554 sein Testament verfaßte, war er wohl »altts vnd ettwaß schwachs leybs, doch von den genaden Gottes guether vernunfft vnd Synlichait«; er mag noch manches Jahr gelebt haben. Seine Ruhestätte fand er jedenfalls auf dem Ostengottesacker, für den er 1541 die heute noch stehende, schöne und ergreifende Kreuzigungsgruppe ausführte; aber ein Denkmal für den Meister, der so Vielen Denkmäler geschaffen, ist uns nicht erhalten geblieben.

[1]) Gütige Mitteilung des Herrn Baron Rudolf von Schenk. Leider ist auch diese Urkunde nicht mehr auffindbar, was um so mehr zu bedauern ist, als sie mit Herings Siegel versehen war. Das Heringsche Wappen war ein sog. redendes: ein Fisch (Häring). Der von Hofman (S. 4) erwähnte Häringhof bei Eichstätt kommt also nicht in Frage.

[2]) Balthasar Lang zahlt für seine Behausung an der »pfallergassen« 15 Pfg. Zins an das Kastenamt Eichstätt. R. A. II. N 2. Nr. 147, S. 156.

[3]) R. A. II. M 4. Nr. 45, S. 197. Anhang S. 116, Nr. 2.

II. Kapitel

DER MEISTER UND SEINE ZEIT

Selbst bahnbrechende Geister sind bedingt durch die Zeit, in der sie lebten und ihren Werken ist der Stempel der Zeit mehr oder minder deutlich aufgedrückt: sie sind Kinder ihrer Zeit. Das gilt bei Dürer, gilt bei Raffael, gilt bei Tizian. Loy Hering war ihr Zeitgenosse. Seine künstlerische Erscheinung wäre uns nicht verständlich, wir würden sein Schaffen nicht nach Billigkeit beurteilen können, wenn wir die Faktoren nicht beachten wollten, die des Meisters Wirken förderlich oder hinderlich beeinflußten: sie sind der Hintergrund, auf dem sein Bildnis sich abhebt, der Rahmen, der sein Lebenswerk umschließt.

Die Momente, die hiebei in Frage kommen, sind teils allgemeiner Natur, teils spezieller Art, aus seiner Stellung in Eichstätt entspringend.

Von der Renaissance wird zuweilen gesprochen wie von einer Erlöserin der deutschen Kunst, wie wenn sie dieselbe aus dem Winterschlaf oder aus Verzauberung hätte erwecken müssen. Das sind einseitige und höchst unkonsequente Anschauungen. Wenn man die »Renaissance« der deutschen Plastik mit dem 16. Jahrhundert beginnen läßt, so stützt man diese Datierung auf rein äußere Momente: auf den Umstand, daß die architektonischen und ornamentalen Beigaben der Plastik allmählich an die italienischen Kunstformen sich anlehnen. Was heißt denn Renaissance in der figürlichen Plastik? In Italien verstand man unter Renaissance nicht Anlehnung an die Antike, sondern Anlehnung an die Natur. Die Hauptgeburtsstätte der Renaissance war Florenz und gerade in Florenz war die Berührung mit der antiken Kunst verhältnismäßig gering. Die Antike lehrte nur, wie man das Schöne in der Natur sehen müsse.[1])

In diesem Sinne muß man aber die Renaissance der deutschen Plastik viel früher ansetzen: wenn man will, in die Mitte des 15. Jahrhunderts, die vorausgegangene Entwicklung aber als Vorstufen dazu.

Die Natur war auch die Lehrmeisterin der deutschen Plastik; die Schülerin machte naturgemäß allmähliche Fortschritte, sie lernte »sehen«, die individuellsten Momente sehen und das Gesehene wiederzugeben, ja, sie war nicht selten allzu realistisch in der Wiedergabe der Wirklichkeit. Erst lernte man die Beherrschung der Form, dann die Beseelung der Form, die Darstellung von Charakteren und Seelenstimmungen und so schenkte uns das Mittelalter als Frucht einer langjährigen Entwicklung jenen herrlichen Schatz von Skulpturen, den wir in unseren Kirchen und Museen bewundern.

Das war die Renaissance der deutschen Plastik: das 16. Jahrhundert stellt demnach nicht einen neuen Abschnitt in der Geschichte derselben dar, sondern nur das letzte Glied einer langen Entwicklung, die Blüte der deutschen Plastik, die leider von kürzester Dauer war. Daß die Kenntnis der italienischen Skulptur die Entfaltung dieser Blüte befördert hat, ist gewiß, aber die Bedeutung dieses Einflusses darf auch nicht überschätzt werden.

Trotz ihrer hohen Entfaltung, die die deutsche Plastik durch jahrhundertelanges Streben erreicht hatte, war immerhin noch zu lernen. Die Bildhauer beherrschten zwar die Einzelfigur vorzüglich, aber die Komposition von Gruppen und größeren Scenen ließ noch häufig zu wünschen übrig: wir begegnen dieser Schwäche bei den besten Meistern, bei Krafft und Riemenschneider, auch bei Herings Meister Peuerlin. Dieser Schwäche war die deutsche Plastik sich selbst bewußt; daher die eigenartige Erscheinung, daß die Bildhauer vielfach die Kompositionen der Maler und Kupferstecher ins Plastische übertrugen, seitdem die graphischen Künste solche in weite Kreise trugen. Die Stiche eines Schongauer und Dürer wurden von Malern und Bildhauern kopiert; Riemenschneider benützte Dürers Stiche wie jene von Schongauer und Dürer selbst kopierte in den frühesten Stichen unbefangen ältere Vorbilder, auch Peter Vischer goß vielfach nach fremden Vorbildern. Man stellte eben damals die eigene Schöpferkraft des Künstlers nicht hoch genug, man be-

[1]) Springer, Kunstgeschichte, 3. B. S. 34 und Gietmann u. Sörensen, Kunstlehre, 4. B. S. 216.

trachtete die Kunst als etwas Handwerkliches und so wurde es allmählich eine weitverbreitete Übung, daß die Maler den Bildhauern die »Visierungen« lieferten.[1])

Als Jakob Fugger die prachtvolle, neuerbaute Familiengrabstätte bei St. Anna in Augsburg mit Reliefs schmücken wollte, ließ er sich nicht durch den Bildhauer, sondern durch Meister Dürer die Entwürfe dazu machen — wir werden später darüber zu handeln haben; so war es auch bei Kaiser Maximilians berühmtem Grabmal in Innsbruck, so bei dem Denkmal für den Kurfürsten Moriz von Sachsen im Dom zu Freiberg, für welches »welsche Maler« die Entwürfe lieferten;[2]) die Nürnberger müssen sogar dem Hans Jamnitzer, der die »visierung« zu einem Rathausportal gemacht hatte, auftragen, etwas bescheidner gegen den Bildhauer zu sein und »nitt mitt ime zu handeln alß wenn er sein jung wer«, damit er nicht gar »verursacht« werde, davonzugehen und die Arbeit stehen zu lassen.[3])

So stand es mit der deutschen Plastik zu Beginn des 16. Jahrhunderts: sie war groß geworden, aber auch Schwächen waren ihr geblieben.

Bei der hohen Begabung, die der junge Loy Hering besaß, hat er, was sie bieten konnte, voll und ganz sich angeeignet, aber auch ihre Schwächen klingen begreiflicherweise in seinen Werken noch nach.

Wir haben betont, daß der Einfluß der Renaissance auf die deutsche Bildhauerkunst nicht zu hoch angesetzt werden darf: gleichwohl ist das Eindringen der Renaissance ein charakteristisches Merkmal für das beginnende 16. Jahrhundert.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts treffen wir sporadisch italienische Ornamentmotive im Kunstgewerbe, namentlich bei den Stechern. Das silberne Votivaltärchen des Eichstätter Domherrn Bernhard Adelmann von Adelmannsfelden, das der berühmte Jörg Söld 1492 für die Pfarrkirche in Eichstätt fertigte, gilt als das erste Werk deutscher Herkunft, an

SAKRAMENTSHAUS IN KOTTINGWÖRTH
(Aufnahme der Denkmälerinventarisation des Königreichs Bayern)

dem Renaissanceornamente — ziemlich unverstanden — sich finden.[4]) Es war in Augsburg entstanden. Augsburg schreitet überhaupt in der ganzen Bewegung vornan. Die lebhaften geschäftlichen Verbindungen mit Venedig brachten es mit sich, daß man die Kunst des Südens kennen und schätzen lernte und aus der Hochschätzung kam es zu einer allmählichen Aneignung. Hans Burgkmair

[1]) Über Nachbildung von Stichen vergleiche: Alfred Schmid, Repertorium für Kunstwissenschaft XV (1892), S. 19—25. — Führer durch das Bayerische Nationalmuseum, S. 45. — H. Graf in: Beilage zur Allg. Zeitung 1891 Nr. 13 u. 14. — Lübke, Dürers Kupferstiche: Einleitung. — C. Lange, Peter Flötner, S. 177—180. — Th. Hirsch, die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig, S. 446—449, u. L. Kaufmann, A. Dürer (1881), über die Kopien Hans Brüggemanns aus der Kleinen Passion im Dom zu Schleswig, S. 98.

[2]) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen III, S. 39.

[3]) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe . . . (1904) II, Nr. 2777.

[4]) Fr. X. Thurnhofer, Bernhard Adelmann von Adelmannsfelden, 1900, S. 29.

malte schon 1505 eine Renaissancearchitektur auf seinem Sebastiansbild und blieb von da an diesen Formen in seinen Gemälden und Stichen treu.[1]) Mit der Erbauung des Fuggerchores im Jahre 1510 erhielt dann Augsburg den ersten Renaissancebau auf deutschen Boden, dessen ganze Ausstattung in dem neuen Stil gehalten war: die welsche Kunst hatte das Heimatrecht in deutschen Landen erworben.

Es muß aber betont werden, daß die deutsche Kunst nur sehr langsam die neue Sprache lernte, so daß erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der volle Umschwung eintrat: errichtete man doch selbst in Augsburg noch um 1570 bei St. Ulrich einen Altar in gotischen Formen.

Die Sucht nach etwas Neuem, das Bedürfnis nach Abwechslung, das in der Kunstgeschichte zu allen Zeiten seine Rolle gespielt hat, mag das Seinige auch zum Sieg der Renaissance über die Gotik beigetragen haben, — jedenfalls waren aber noch tiefere Kräfte tätig und wir werden am besten die Renaissance als etwas geschichtlich Gegebenes nehmen, als eine jener Bewegungen, denen auf die Dauer weder die Einzelnen noch die Gesamtheit zu widerstehen vermögen. Durch die Aufnahme der Renaissance ist die deutsche Kunst allerdings die Schülerin der italienischen geworden; aber auch beim Erwachen der Gotik war sie in die Schule der französischen Kunst gegangen und wie sie damals keine bloße Nachahmerin geworden ist, sondern nach Empfang des ersten Unterrichtes in vollkommen freier Entwicklung selbständig voranschritt, so war es auch jetzt der Fall. Die Renaissance der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war keine bloße Nachahmung italienischer Formen, sondern eine selbständige, von frischem Leben erfüllte Kunst, die daher auch so anziehend und unmittelbar wirkt. Man kann deshalb die Renaissance auch nicht als ein Unglück für die deutsche Kunst bezeichnen. Überdies ist weder die Gotik noch die Renaissance die Kunst an sich, sondern beide sind nur Kunstmittel und es gilt von ihnen, was Dürer von der Baukunst sagt: Vitruv habe viele gute Dinge gefunden, »aber damit ist nicht aufgehoben, daß nicht anderes, das auch gut sei, gefunden werden möge und sonderlich in den Dingen, von denen nicht bewiesen werden kann, daß sie auf das Beste gemacht sind«. Die Gotik hat gewiß viele »gute Dinge gefunden«, aber daß sie das Höchste, einzig Gültige der Kunst darstelle, wer möchte das beweisen?

Während seiner Lern- und Gesellenzeit mußte Loy Hering die neue Strömung, deren Vorort ja Augsburg war, kennen lernen. Sollte sie an ihm, dem empfänglichen, mit dem frischen Streben der Jugend ausgestatteten Künstler ohne Einfluß vorübergehen? Das wäre undenkbar, nachdem doch ältere Meister wie Riemenschneider, Daucher und Leeb[2]) in den neuen Kunstformen sich auszudrücken suchten. Wir werden vielmehr sehen, daß Loy Hering als einer der allerersten und konsequent die Wege der Renaissance wandelte.

Soviel über die Faktoren allgemeiner Natur, die Herings künstlerische Entwicklung beeinflußten!

Mit dem Jahre 1513, wenn nicht schon 1512 siedelte er nach Eichstätt über. Er wird diesen Schritt nie bereut haben: fand er doch in der

[1]) Alfred Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair, 1888, S. 23.

EPITAPH DES JOHANNES VON WOLFSTEIN († 1519)
IM DOMKREUZGANG ZU AUGSBURG

[2]) Vergl. Wolfgang Leeb, von Ph. M. Halm, Sonderabdruck der Zeitschrift des Münchner Altertumsvereins 1904.

Altmühlstadt den günstigsten Boden zur Entfaltung seiner Kunst.

Die Bischofsstadt Eichstätt war von jeher eine Pflegestätte der Kunst gewesen. Eine Reihe von bedeutenden Männern auf dem Bischofstuhl haben der Stadt im Verlauf der Jahrhunderte einen reichen Besitz an Kunstdenkmälern gegeben, dessen sie sich heute noch erfreut, soweit die Kriege der vergangenen Jahrhunderte und die Säkularisation sie nicht vernichtet haben.[1])

Als Loy Hering sich in Eichstätt niederlies, war Gabriel von Eyb Fürst und Bischof von Eichstätt. Wenn er nicht Veranlassung gab zu des Meisters Übersiedlung, so hat er ihm wenigstens alle denkbare Förderung zuteil werden lassen. Gabriel war, wie eine Chronik sagt, »In seiner Jugend von seinen eltern alwegen zu der lere gehalten worden, der er vil Jar In teutschen vnd welschen landen nachgezogen vnd mit allem fleyß gelernet, so lang biß er den Doctorgrad erlanget . . .«.[2]) Sein Studium auf den oberitalienischen Universitäten hatten ihn frühzeitig mit der Renaissanze bekannt gemacht, ein Umstand, der für Loy Hering besonders günstig gewesen sein mag. Bischof Gabriel war ein sehr haushälterischer Fürst, aber gleichwohl kam die Kunst unter seiner Regierung nicht zu kurz.[3]) Hering führte mehrere große Aufträge für ihn aus und jene Arbeiten, die für Angehörige der Eybschen Familie aus seiner Werkstätte hervorgingen, wie das Denkmal für Ludwig von Eyb in Heilsbronn, für Angelika von Eyb in Großenried sind sicher auf seine Empfehlung zurückzuführen.

Gabriels Nachfolger Christoph von Pappenheim regierte kaum drei Jahre; doch ließ auch er in dieser kurzen Zeit ein Sakramentshäuschen für Buchenhüll durch Meister Loyen anfertigen und kraft testamentarischer Bestimmung übertrug er ihm die Ausführung seines Epitaphs.

Moriz von Hutten, der nach ihm den Eichstätter Bischofstuhl bestieg, war dem Meister ebenfalls sehr gewogen und mehrere bedeutende Werke gingen während seiner Regierung aus Herings Werkstätte hervor, die das Allianzwappen derer von Hutten und des Eichstätter Bischofstuhles tragen.

Wenn wir heute den herrlichen Domkreuzgang in Eichstätt durchwandern, dann machen wir eine weitere Beobachtung: die adeligen Kanoniker, die zwischen 1514 und 1552 hier bestattet wurden, ließen sich alle ausnahmslos durch Meister Loyen Epitaph und Grabstein fertigen. Noch mehr! Es wird sich zeigen, daß die Domherren auch ihre Familienglieder an den Meister wiesen und so fanden seine Werke den Weg in das ganze Hochstift und darüber hinaus: die Eyb, Lentersheim, Leonrod, die Seckendorf und Rechenberg u. s. f. gaben ihm Aufträge.

Die wirtschaftliche Lage des deutschen Künstlers war um diese Zeit bekanntlich nicht immer die glänzendste. Mußte doch ein Holbein sein Vaterland verlassen, weil er sich nicht mehr nähren konnte und selbst Dürer hatte Anlaß, in einem seiner venetianischen Briefe zu klagen: »Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.«

Loy Hering hatte solch trübe Erfahrungen nicht zu machen. Seine Stellung war zeitlebens eine angesehene und — wir werden uns kaum irren — eine wohlsituierte. Er hatte sich dieselbe in erster Linie selbst errungen durch sein Können, das seinen Ruf in die weiten deutschen Lande trug und ihm auch Aufträge des kaiserlichen Hofes vermittelte; einigermaßen mag aber auch die Fürsorge, die Gabriel von Eyb den materiellen Interessen der einheimischen Kunst zuwendete, beigetragen haben.

Im Jahre 1514 erließ nämlich der Bischof einen interessanten Erlaß für das Hochstift.[4]) Unter einer Strafe von 20 Gulden verbot er den »gottshauß vnd heuligenpflegern« ohne seine Genehmigung »tafeln« für die Kirchen malen zu lassen, oder Glocken anzuschaffen oder sonst größere Ausgaben zu machen und wenn bei »außwendigen« etwas »angedingt oder In fürnemen« wäre, so müsse das abgeschafft werden, weil den einheimischen Meistern »Zank vnd Widerwillen« daraus erwachse. Das Hochstift selber besitze Maler und Bildschnitzer, »die sich andern wol vergleichen« und er habe mit denselben »Zured« gehabt, daß sie »vmb Ir arbeit ein billiches solen nemen«.

Eines weiteren Umstandes muß gedacht werden, der für Loy Herings materielle Stellung nicht bedeutungslos gewesen sein mag: er war zu seiner Zeit der einzige Bildhauer in Eichstätt, wenigstens hatte er keinen Berufsgenossen, der von einiger Bedeutung gewesen wäre. Das beweisen die erhaltenen Denkmäler. Man findet aus der Zeit von 1514 bis 1554 kein Werk der Stein-Skulptur in Eich-

[1]) Vergl. Eichstätts Kunst von Herb, Mader, Schlecht und Thurnhofer 1901.

[2]) Königl. Allgem. Reichsarchiv. Hebelsches Archiv. Chronik mehrerer Bistümer von 1537, S. 338.

[3]) Über Gabriels Beziehungen zur Kunst vergleiche J. Schlecht: Zur Kunstgeschichte von Eichstätt im Sammelblatt des hist. Ver. Eichstätt 1897, S. 90—100.

[4]) R. A. II M 4. Nr. 59, Fol. 36. Siehe Anhang S. 118, Nr. 15.

stätt, das nicht deutlich den Stempel seiner Kunst tragen würde: ein paar Grabsteine im Mortuarium, die ihm nicht zugehören, verraten wenigstens seine Schule.

Wir kennen übrigens die Steinmetzen, die gleichzeitig mit Hering in Eichstätt lebten, urkundlich. Das »erbare« Handwerk der Steinmetzen hatte sich nämlich mit »gnedigem Vorwissen vnd willen« des Bischofs »in vnser lieben Frauen Pfarrkirchen ... ein Kapellen Zu ehren der heilligen Dreykhönig, Job, Christoffs vnd der vier gekrönten Martyrer vffrichten vnd erbauen lassen«. Im Jahre 1519 erbittet nun das Handwerk bei dem Weihbischof Fabian Weickmann einen Ablaß für die Kapelle, »damit die Christglaubigen von Andachtwegen öffters darein Zukhommen vrsach schöpffen«. Es erscheinen mit dieser Bitte im Namen des Handwerks vor dem Weihbischof die »Erbarn Meyster Erhardt Reich, Lienhardt Schnabel, Johann Pair vnd Johann Weinzierl alle Burger alhie Zu Eystett«.[1]

Es muß auffallen, daß Loy Hering nicht genannt wird. Er war offenbar dem Handwerk nicht beigetreten, sonst würde er, der 1519 schon in den äußern Rat gewählt wurde, bei einer so bedeutsamen Angelegenheit sicher genannt werden.[2] Diese Erscheinung erklärt sich daraus, daß in Eichstätt der sonst übliche Zunftzwang nicht bestanden zu haben scheint. Wenigstens erfahren wir aus dem Jahre 1514, daß die Maler, Goldschmiede und Glaser versuchten, eine »pruderschaft« zu errichten. Bischof Gabriel befürwortete ihr Vorhaben beim Domkapitel, weil sonst zu befürchten wäre, daß sie sich eigenmächtig eine »Ordnung vnd Infürnemen« machen möchten; allein das Kapitel verweigerte die Zustimmung mit dem Bemerken: »man hats von andern Hantwerkern auch nit Zugeben wollen, damit nit Zunfft daraus ersteen vnd wachsen«.[3]

Da uns später einige Bildhauerarbeiten begegnen werden, deren Verfertigung in Eichstätt urkundlich feststeht, deren Meister aber nicht genannt wird, so ist es notwendig, die Berufsgenossen Herings, deren bedeutendste vor dem Weihbischof erschienen, kennen zu lernen.

An erster Stelle wird Erhart Reich genannt. Über diesen bisher gänzlich unbekannten Meister konnten wir feststellen, daß er »pfarrmeister« war, d. h. Baumeister an der Pfarrkirche. Als solcher erscheint er 1524[4] und noch 1545, in welchem Jahr er mit Mang Dreer[5] den Vorschlag macht, die Wölbung der Kirche »an ettlichen ortten auß gibß zu gießen, an ettlichen ortten mitt Ziegelstein vnd quader zu machen«.[6] Die Wölbung und jedenfalls auch den ganzen Umbau der

EPITHAPH DES WOLF VON LENTERSHEIM
(† 1547)
Altenmuhr, Pfarrkirche

Johanniskirche auf dem Domfriedhof, die in interessanter Weise den Übergang von der Gotik in die Renaissance zeigt, hat er eben-

[1]) R. A., Fasc. 88, Nr. 100. Siehe Anhang S. 119, Nr. 16.

[2]) Daß er die Handwerksgenossen nicht auf die Seite setzte, sondern sich ihrer annahm, wo er konnte, sehen wir daraus, daß er bei Austeilung von »peringers 12 Röck«, bei welcher Gelegenheit jeder Ratsherr alljährlich »ein Arm mensch« anzeigte, beispielsweise im Jahre 1534 den »pauls stainhauer« vorschlug. (Rats-Acta, 1534, 24. Sept.)

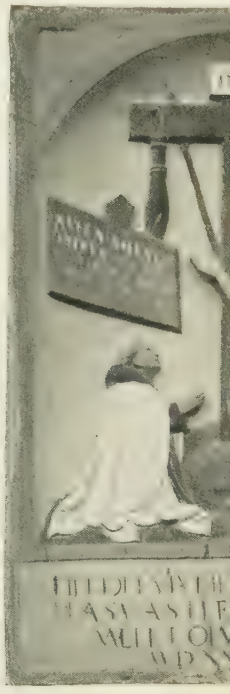
[3]) K. Pr. Nr. 4, S. 177.

[4]) K. Pr. Nr. 6, S. 158.

[5]) Magnus Dreer, zuvor in Ottheinrichs Diensten, wurde 1545 als »Werkman« bei Moriz von Hutten aufgenommen; er soll sich zu »allen gebeuen« und sonderlich zu der Pfarrkirchen gebrauchen lassen etc. Als Besoldung erhält er 24 fl., zwei Röcke, ein Mut Korn und den Tisch mit andern Meistern in der Dürnitz. R. A. II. M 4. Nr. 47, S. 12.

[6]) K. Pr. Nr. 11, S. 60b.

falls ausgeführt.[1] Er selber nennt sich in einem Reversbrief vom Jahre 1542 »des Hochwürdigen Fürsten vnd Herrn Moritzen Bischofen zu Eystett . . . . Baumeister«.[2] Gegen 1553 starb er; am 27. Mai dieses Jahres schlichtet das Bischöfliche Gericht einen Streit unter seinen Erben.[3] (Er hatte auf der Hofkammer die bedeutende Summe von 400 fl. liegen.) Erhart Reich war also offenbar nicht Bildhauer, sondern Baumeister; allerdings wird er gelegentlich einer Schlägerei, an die sich eine Asylrechtsfrage knüpft, »pildhawer« genannt,[4] die Bezeichnung ist aber jedenfalls nur im weiteren Sinne zu verstehen.



MISERICORDIENRELI
(Aufnahme der Denkmäl-
reichs

Der weiter genannte Lienhard Schnabel baute 1519 für Albrecht von Wolfstein ein »gepew«. Loy Hering mußte für ihn bei diesem Anlaß Bürge sein.[5] Ob dieser Lienhard Schnabel identisch ist oder in Beziehung steht zu dem Nürnberger Stadtbaumeister Lienhard Schnabel, der 1539 in die Dienste Nürnbergs tritt,[6] läßt sich nicht angeben. Jedenfalls haben wir auch in ihm nur einen Baumeister und Steinmetzen zu sehen.

Johann Pair erscheint schon im Jahre 1500 als »Thummaister«.[7] Ob er der Meister des Domkreuzganges ist

[1]) K. Pr. Nr. 11, S. 158.
[2]) R. A. II. M 4. Nr. 45, S. 229.
[3]) R. A. II. M 4. Nr. 45, S. 364.
[4]) K. Pr. Nr. 5, S. 18b.
[5]) Siehe S. 7.
[6]) Das Rathaus in Nürnberg v. E. Mummenhof, 1891,

III. Kapitel

DIE WERKE DES MEISTERS

Loy Herings Lebenswerk ist ein umfangreiches. Obwohl gewiß eine Anzahl seiner Schöpfungen im Laufe der Zeit zugrunde ging, so blieb die Zahl der uns erhaltenen Skulpturen dennoch eine große. Sie stehen begreiflicherweise nicht alle auf der gleichen Höhe des künstlerischen Wertes, aber man findet nichts Minderwertiges darunter. Es dürfte sehr fraglich sein, ob wir einen ausgedehnten Werkstättenbetrieb bei ihm annehmen dürfen. Ohne Zweifel haben seine Söhne mit ihm gearbeitet, ob er aber sonst mehrere Arbeiter beschäftigte, ist zweifelhaft. Einmal lesen wir von einem »Knecht« Loy Herings,[1]) doch lassen sich darauf keine Schlüsse bauen. Die Zahl der Arbeiten und deren Verteilung auf die langen Schaffensjahre — von 1510 bis 1554 — nötigen keineswegs hierzu, aber auch nicht die Ausführung. Manches der kleineren Denkmäler sieht sich im Vorbeigehen als Werkstattarbeit an, als ein »allgemeines« Werk, aber eine sorgfältige Betrachtung zeigt, daß der Entwurf und die letzte Feile des Meisters Werk selber ist. Daß er rein technische Arbeiten durch andere Kräfte besorgen ließ, wie es bei Bildhauern stets Gepflogenheit war, dürfen wir als gewiß voraussetzen.

Der Eindruck des Konventionellen ist eine Folge der architektonischen Umrahmungen, die Hering seinen Reliefs gegeben hat: diese weisen naturgemäß einen gemeinsamen Typus auf, obwohl keine der andern gleich ist. Auch im Figürlichen machen sich gewisse typische Züge geltend, weil der Meister das nämliche Thema häufig zu behandeln hatte: eine vor dem Kreuze knieende Gestalt. Wie oft begegnen wir diesen betenden Domherren, Rittern und Edelfrauen! Diese stets gleiche Pose lies keinen solchen Wechsel der Auffassung zu, daß nicht eine bestimmte Typik sich gebildet hätte. Gleichwohl sieht man bei sorgfältiger Beobachtung, daß Hering jede dieser Figuren individuell behandelt hat. Ferner muß in Betracht gezogen werden die subjektive Auffassung des Beurteilers. Wer die Plastik des ausgehenden 15. Jahrhunderts mit ihrer zuweilen doch recht derben Charakteristik und schweren Formgebung als den Höhepunkt der deutschen Bildnerei in jeder Beziehung betrachtet, wird die feinempfundenen Arbeiten eines Meisters wie Hering »allgemein« finden.

Wenn es sich darum handelt, die Werke Loy Herings festzustellen, so sind wir in den meisten Fällen auf den stilkritischen Beweis angewiesen. Ein einziges seiner Werke ist mit seinem Namen bezeichnet: das Eltzsche Epitaph zu Boppard am Rhein; sonst hat sich bis jetzt an keinem seiner Werke irgend ein Zeichen gefunden.[2]) Außer dem Eltz-Denkmal sind als Werke Loy Herings urkundlich festgestellt das Epitaph für Bischof Georg III. von Limburg im Dom zu Bamberg und jenes des Bischofs Konrad von Thüngen im Würzburger Dom, ferner das Denkmal des Abtes Johannes Wirsing in der Klosterkirche zu Heilsbronn. Außer den genannten gibt es aber noch mehrere Werke des Meisters, die soviel wie urkundlich feststehen. In den meisten Fällen sind wir allerdings darauf angewiesen, den Weg der stilistischen Vergleichung zu beschreiten. Aber diese Zuteilungen geben keinen Grund zu Mißtrauen: bei der ausgesprochenen Typik Loy Herings sowohl im Figürlichen wie im Ornament und in der Architektur läßt sich der stilkritische

[1]) S. Anhang S. 117, Nr. 10.

[2]) Das von Habich (Hirths Formenschatz, 1905 Nr. 1) angeführte Relief des Achilles unter den Töchtern des Lycomedes mit der Signierung L H ist zur Zeit unzugänglich, muß daher vorläufig aus der Betrachtung ausscheiden, da auch keine Abbildung erhältlich. Die von Hofmann (a. a. O.) publizierte ebenfalls mit L H signierte Handzeichnung bestimmt zuzuteilen, wagen wir nicht. (Abbildg. bei Hofmann, S. 9.)

Beweis auf das Solideste führen. Zweifelhafte Werke haben wir für ein eigenes Kapitel aufgespart. Von den Werken des Meisters in Eichstätt selbst, wo deren Zahl groß ist, können wir merkwürdigerweise kein einziges urkundlich beglaubigen, weil das einschlägige archivalische Material nicht mehr vorhanden ist.

EPITAPH DES BISCHOFS CHRISTOPH VON PAPPENHEIM († 1539)
Eichstätt, Mortuarium

Bei dieser Sachlage ist es nicht möglich, das Lebenswerk des Meisters chronologisch zu behandeln, wir müssen vielmehr unsre Betrachtung zunächst den urkundlich feststehenden Werken zuwenden, um daraus den Charakter der Heringschen Kunst kennen zu lernen. Auf dieser Grundlage können wir sodann in der Zuteilung nicht beurkundeter Werke zuverlässig weiterschreiten.

Um Wiederholungen zu vermeiden, sei im voraus bemerkt, daß alle Werke Loy Herings, bei denen nicht ausdrücklich eine Ausnahme konstatiert wird, aus sogen. Solnhofer Stein, d. h. Jurakalkstein gearbeitet sind. Ottheinrichs Vertrag mit Martin Hering nennt ihn »Eystetter Stain«.[1]) Dieses Material lieferte der Jura in reicher Ausbeute und zwar sicher in den Eichstätter Steinbrüchen selber. Die Benennungen in der kunstgeschichtlichen Literatur als Solnhofer oder Kelheimer Stein sind demnach unzutreffend. Die Bearbeitung war weniger schwer als jene des roten Marmors und doch erhielt der Stein, wenn er poliert wurde, ein marmorähnliches Aussehen. Die Haltbarkeit desselben ist vorzüglich: die meisten Werke des Meisters, soweit nicht gewaltsame Angriffe stattfanden oder Zerstörung durch Feuchtigkeit eintrat, sind tadellos erhalten, sogar die große Kreuzigungsgruppe auf dem Friedhof in Eichstätt, die seit 1541 auch im Winter unbedeckt im Freien steht.

Von einer Beigabe der sämtlichen Denkmälerinschriften im Anhang mußte wegen des der Monographie zugewiesenen Umfanges abgesehen werden.

---

[1]) Siehe oben S. 5.

Erster Abschnitt

URKUNDLICH BEGLAUBIGTE WERKE

Wie schon bemerkt, hat Meister Loyen Hering, soviel bis jetzt nachgewiesen werden kann, nur ein einziges seiner vielen Werke mit seinem Namen bezeichnet. Dasselbe befindet sich in der Karmelitenkirche zu Boppard a. Rh. und ist mit der Jahreszahl 1519 bezeichnet.

Das Eltzdenkmal.

Kugler[1]) hat 1841 zuerst darauf aufmerksam gemacht. Das Denkmal[2]) ist in die Chormauer eingelassen; es mißt 2 m in der Höhe (mit Ausschluß des Tympanon), 1,12 m in der Breite. Die Anlage desselben ist sehr einfach (Abbild. S. 18): ein im Viereck gehaltenes Relief (1,00 m : 0,8 m) wird von einem wappengeschmückten Rahmen umschlossen, der oben eine halbkreisförmige Überhöhung nach Art eines Tympanon besitzt. Die untere Rahmenfüllung ist für die Inschrift benützt, während im Tympanon wahrscheinlich das Eltzsche Wappen, von reicher Helmdecke umgeben, angebracht war: leider ist es ausgebrochen.

Die Inschrift besagt, daß die »Edell vñ frum« Margaretha von Eltz, geborne von Helmstadt am 18. März 1500 gestorben sei, und daß ihr ältester Sohn Georg, Marschall des deutschen Ordens und Landcomenthur der Balley Elsaß »der heyligen triualtigkayt Zulob Zw trost allen glaubigñ selen dise gedechtnus« habe machen lassen im Jahre 1519. Auf dem Rahmenplättchen unterhalb dieser Inschrift lesen wir: LOY . H . IN EIGSTT.

Es ist keinen Augenblick zweifelhaft, auch bisher nicht bezweifelt worden, daß wir in dem Meister LOY . H aus Eichstätt denselben Loy Hering zu erkennen haben, den die Eichstätter Urkunden seit dem Jahre 1519 als Mitglied des Rates führen, den sie zuerst als Loy Pildschnitzer bezw. Loy Stainmetz und dann kurzweg als Loy Hering eintragen.

Demnach steht die Tatsache fest, daß der Marschall des Deutschen Ordens, Georg von Eltz, im Jahre 1519 bei dem Eichstätter Bildhauer Loy Hering ein Denkmal für sich und seine Mutter nach dem weitentfernten Boppard bestellte.

Georg von Eltz nahm im Deutschen Orden eine bedeutende Stellung ein; wiederholt vertrat er die Angelegenheiten des Ordens vor Kaiser und Papst.[3]) Im Sommer 1518 nahm er als Vertreter des Hochmeisters am Reichstag zu Augsburg teil. Vermutlich hat er bei dieser Gelegenheit die Bestellung mit Loy Hering abgeschlossen. Das »Geding« für das Bamberger Bischofsdenkmal wenigstens wurde, wie wir später sehen werden, in Augsburg vereinbart, offenbar auch gelegentlich des Reichstages daselbst.

Betrachten wir nunmehr das Denkmal nach seiner sachlichen und formalen Seite.

Der Gegenstand der figürlichen Darstellung hatte offenbar Georg von Eltz selbst bestimmt: er weihte die »gedechtnus« der heiligen Dreifaltigkeit und so sehen wir denn das Mysterium der Trinität in der dem Mittelalter so geläufigen Auffassung als sog. »Gnadenstuhl« auf dem Epitaph dargestellt[4]) und zwar diente Dürers herrlicher Holzschnitt von 1511 als Vorlage (Abbild. S. 19), ob auf Verlangen des Bestellers oder aus eigener Initiative des Meisters, wissen wir nicht.

Zu Füßen der himmlischen Scene knieen der Stifter und seine Mutter im Gebet.

Wir haben es also nicht mit einer originalen Schöpfung, sondern mit einer, allerdings ausgezeichneten Übersetzung zu tun. Nur die beiden Stifterfiguren sind Herings eignes Werk.

Es ist nötig, daß wir das Verhältnis des Bopparder Reliefs zu Dürers Holzschnitt genau ins Auge fassen. Haben wir es mit einer sklavischen Kopie zu tun? Nichts weniger als das. Hering steht dem Dürerschen Original vielmehr ganz frei gegenüber und hat demselben den Stempel seiner eigenen künstlerischen Auffassung bestimmt aufgedrückt.

Vor allem nahm er den herb realistischen Christustypus Dürers nicht an: sein Christuskopf gibt wohl den Ausdruck des Todes wieder, aber sehr edel und ergreifend; während Dürer einen Leichnam darstellt mit entstellten Zügen, spricht sich in Herings Typus

[1]) Kleine Schriften, II, S. 274.

[2]) Weitere Literatur: Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland, 1876, Heft LVII, S. 149—151. Abbild. Tfl. IX. St. Beissel, Zeitschrift für christl. Kunst v. Schnüttgen, 1900, S. 18 ff. F. W. E. Roth, Geschichte der Herren u. Grafen zu Eltz, 1889, I, S. 128 ff.

[3]) Roth a. a. O., S. 142—149.

[4]) Zur Ikonographie des Gegenstandes siehe H. Detzel, Christl. Ikonographie I, S. 60—66. Danach kommt die Dürersche Auffassung schon auf einem Metallschnitt von 1464 vor.

DENKMAL DER MARGARETHA VON ELTZ 1519

Boppard, Karmelitenkirche

das Göttliche mit Nachdruck aus. Der Meister hat diesen Typus, der von Dürer unabhängig ist, konsequent beibehalten: ein fein empfundenes Oval mit hoher Stirne und länglicher Nase, ein leise, wie zum Sprechen geöffneter Mund, Augen mit dem Ausdruck der Milde, ein fein gekräuselter, spitz zulaufender Bart, der nur wie eine Verlängerung des Ovals wirkt und wellige Haare, die das Antlitz in langen Strähnen umrahmen: das sind die charakteristischen, stets wiederkehrenden Züge des Heringschen Christustypus.

Neben dem Christuskopf sind die beiden Stifterfiguren Herings ausschließliches geistiges Eigentum. In verwandter Weise kehren diese knieenden Figuren auf vielen seiner Epitaphien wieder. Margaretha von Eltz und ihr Sohn, der Marschalk des Deutschen Ordens, knieen betend vor der hl. Dreifaltigkeit: der Ritter mit dem Ausdruck lebhaften Flehens, das der aufwärts gerichtete Blick und die emporgehobenen Hände anzeigen — die Mutter in stille Betrachtung und Bewunderung versunken, was die ineinandergelegten Hände und der sinnende Blick ausdrücken. Dieser Unterschied ist mit feinen, unauffälligen Mitteln zum Ausdruck gebracht und will intim beobachtet sein; er gibt Zeugnis für das feine Empfinden des Meisters.

Beide Figuren sind charaktervolle Porträte im Zeitkostüm. Wie stilvoll kleidet den Marschall das Ordensgewand mit weißem Damastrock über dem Harnisch, das schwarze Ordenskreuz auf der Brust! Die Mutter trägt die übliche pelzverbrämte Schaube, unter der die gepufften und geschlitzten Ärmel des Untergewandes zum Vorschein kommen. Die Haube mit dem »Gebände« läßt nur Augen, Nase, Mund und Wangen frei. Diesem Zeitkostüm edler Frauen werden wir noch auf verschiedenen Epitaphien Herings begegnen.

Die Engeltypen Dürers hat Hering fast durchgehends so umgestaltet, daß von einer Kopie keine Rede mehr sein kann; am besten würde man von »Anregung« sprechen: Der scharfe, herbe Ausdruck des Schmerzes, wie ihn Dürer gibt, ist milder, zurückhaltender, die Typen formenschöner. Wie anmutig und innig im Ausdruck erscheint doch der Engel, der den linken Arm Christi hält und dabei vollständig selbst erfunden!

ALBRECHT DÜRER — DIE HEILIGE DREIFALTIGKEIT

Holzschnitt

Wie im einzelnen, so hat Hering auch im allgemeinen die kräftige, aber herbe Formengebung Dürers gemildert, den scharfbrüchigen, knitterigen Gewandstil des Nürnberger Meisters gemäßigt und vereinfacht und dadurch eine ruhigere, ich möchte sagen innerlichere, wenn auch weniger kraftvolle Gesamtwirkung erzielt. Hering beherrscht den Körperbau, die Bewegung des Körpers und seine Proportionen; er schafft schlanke Gestalten, deren

Draperien sich folgerichtig dem Körper in ruhigem edlen Faltenfluß anschließen. Hoher Formenadel und vorzüglich entwickelter Schönheitssinn sprechen aus dem Epitaph.

Technisch betrachtet ist dasselbe in mäßigem Relief mit großer Meisterschaft durchgeführt: dadurch, daß Hering den Kalkstein schliff und polierte, gelang es ihm, der durchleuchtenden, lebendigen Wirkung des Marmors nahe zu kommen.

In der Umrahmung des Reliefs sehen wir die Gotik verlassen. Sie ist sehr einfach, diese Rahme: ein schmales Plättchen umsäumt sie nach innen und außen; der Zwischenraum aber ist mit gelbem, marmorähnlichen Kalksinter inkrustiert und mit acht Ahnenwappen geschmückt. Diese Inkrustationen sind der venetianischen, überhaupt der oberitalienischen Frührenaissance geläufig. In Deutschland treffen wir sie nachweisbar zuerst in der Fuggerkapelle zu Augsburg, wo sie zwischen 1510—1512 zu datieren sind. Loy Hering hat sie häufig angewendet und gebrauchte statt des schwer bekömmlichen und kostspieligeren Marmors den auf den Jurabergen um Eichstätt im Überfluß vorhandenen Kalksinter und erreichte damit vortreffliche dekorative Wirkungen.

Wir wollen nicht versäumen, zu bemerken, daß die Inschrift des Bopparder Denkmals noch in den alten gotischen Charakteren gehalten ist.

Das Eltzdenkmal ist also das älteste der urkundlich beglaubigten Werke Loy Herings. Die Vortrefflichkeit des figürlichen Reliefs läßt es uns lebhaft bedauern, daß der Meister der allgemeinen Zeitsitte, fremde Originale zu benützen, Tribut leistete: er besaß die Kraft, aus Eigenem Vollwertiges zu schaffen! Wir sehen ihn ferner in der Figurenbildung fortgeschrittene Wege wandeln: Vereinfachung des Knitterstiles in den Gewändern, klarer, ruhiger Fluß der Linien, Zurückdrängen eines übermäßigen Realismus zugunsten edler, idealer Ausdrucksformen: das sind die wesentlichen Eigenschaften dieses figürlichen Stiles, der des Meisters persönlicher Stil ist; die dekorativen und architektonischen Bestandteile endlich bewegen sich in den Formen der Renaissance, die in deutschen Landen damals noch sehr neu war. Über die Eigenart dieser Renaissance später!

Gleichzeitig mit dem Bopparder Denkmal beschäftigte den Meister ein andrer größerer Auftrag, der 1521 zur Vollendung kam:

Das Epitaph Georgs III. von Limburg im Dom zu Bamberg.

Bischof Georg III. von Limburg (1505 bis 1522) war ein Freund von Kunst und Wissenschaft.[1] Dürer schildert seinen Besuch bei dem Bischof gelegentlich seiner niederländischen Reise und die ehrenvolle Aufnahme, die er fand.[2] Georg III. bestellte sein Epitaph bei Loy Hering und ließ es, was damals häufig vorkam, noch bei seinen Lebzeiten aufstellen. Der Auftrag an den Eichstätter Meister ist um so auffallender und ehrenvoller, als erst kurz zuvor Riemenschneider das Grabmal des hl. Heinrich und der hl. Kunigunde im Bamberger Dom vollendet hatte. Zudem stand Riemenschneider um 1520 noch in voller Tätigkeit.

Loy Hering hat das Bamberger Denkmal nicht bezeichnet: wir kennen aber seine Urheberschaft urkundlich aus dem Bamberger Kammerrechnungen von 1518—19 und 1520 bis 21, die glücklicherweise erhalten sind.[3] Sie bekunden, daß der Bischof mit »Meister Loyen Hering Bildhauer zu Eystett« in Augsburg ein »Geding« über ein steinernes Epitaphium nebst der zugehörigen Grabplatte abgeschlossen habe. 300 fl. sollte der Meister als Entlohnung bekommen. Die Vereinbarung geschah vermutlich 1518 gelegentlich des Reichtages; die Kammerrechnung verzeichnet nämlich für 1518/19 eine Teilzahlung von 150 fl., wovon der Bischof selbst bei Abschluß des Kontraktes 20 fl. bezahlt hatte. Nachdem das Denkmal vollendet und an Ort und Stelle eingesetzt war, empfing der Meister die noch fehlenden 150 fl., doch sollte er für die noch ausstehende Grabplatte nur mehr eine »Verehrung« erhalten. Der Mitlaufer Bangratz Zigman fuhr Loy Hering nach Vollendung der Arbeit »selbdritt« mit Truhe und Werkzeugen bis Nürnberg: es waren also noch zwei Steinmetzen aus Eichstätt mitgekommen, um das Denkmal aufrichten zu helfen. Des Meisters »Weib« erhielt als »Verehrung« 11 fl., eine Sitte, der wir häufig begegnen.[4]

Seit 1521 stand also das Epitaph vollendet da und wurde der Zeitsitte gemäß zu Lebzeiten des Bischofs mit einem Vorhang zugedeckt, freilich nicht lange, denn Georg von Limburg starb schon 1522.[5]

---

[1] Die unwürdige Rolle, die Goethe in seinem Götz von Berlichingen Georg III. spielen läßt, hat mit der geschichtlichen Wahrheit nichts zu tun. Vergl. Leitschuh, Georg III. Schenk von Limpurg, 1888, S. 1 ff.

[2] Thausing, S. 411.

[3] Siehe Anhang S. 119, Nr. 17.

[4] Als Hans Glockengiesser die »Hallerin« des Eichstätter Domes vollendet hatte, gab das Kapitel unter andern Verehrungen auch 20 fl. »des Glockengiessers Hausfrauen für ein vererung«. K. Pr. Nr. 9, S. 175 (1541).

[5] J. Heller, Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, 1827, S. 39—43. Paul Lautersack bemalte den Vorhang mit einer »Barmherzigkeit«, d. h. einem Erbärmdebild. Vergl. J. J. Leitschuh a. a. O., S. 44.

Das Denkmal befindet sich im Peterschor des Bamberger Domes auf der linken Seite neben den Chorstühlen (Abbild. S. 21). Die Maße sind bedeutend: es ist 4,50 m hoch, im Gehäus 1,35 m, im Sockel 1,43 m breit. Als Material verwendete Hering wie durchgehends bei seinen Arbeiten den sog. Solnhofer Stein, für die Inkrustationen aber wie am Bopparder Denkmal gelben Kalksinter. Die Wappen waren ursprünglich bemalt, Säume, Säulenverzierungen und Inschriften vergoldet. Die Erhaltung des Denkmals ist vortrefflich: nur die Kurvatur des Stabes ging zugrunde und wurde in späterer Zeit ergänzt, wie am Willibaldsdenkmal und am Eybepitaph in Eichstätt.

Das Epitaph zeigt uns das lebensgroße Standbild des Bischofs in einer monumentalen Renaissanceädicula. Eine halbrunde Muschelnische wölbt sich über der Statue: in vollem Pontifikalornat, das Metropolitankreuz in der Rechten, den Stab in der Linken steht Georg III. in feierlicher Haltung da. Die beiden gleichlaufenden Schäfte des Kreuzes und Stabes wirken unschön und die dadurch bedingte gleichartige Haltung der beiden Arme monoton: doch ist dies nicht des Künstlers Schuld, der das unkünstlerische Thema so gut als möglich behandelt hat. Im übrigen aber imponiert diese Bischofsstatue durch ihre monumentale Auffassung und lebensvolle Durchbildung. Das Porträt ist sprechend wiedergegeben im Sinne eines idealen Realismus, der störende Zufälligkeiten ausscheidet und den Charakter des Dargestellten auszudrücken sich angelegen sein läßt: Güte mit Energie gepaart spricht aus den Zügen des Bischofs sowie ein leiser Zug von Resignation, von stiller Trauer, wozu die Zeitverhältnisse Anlaß genug gaben. Die Pontifikalgewänder sind in ruhigen, langgezogenen Falten geordnet: allen Überschuß an Falten vermeidet der Meister. Sorgfältig hat er den Unterschied zwischen dem schweren Brokat der Casula und der leichtfließenden Leinwand der Albe beobachtet, und mit minutiöser Feinheit das vielgefaltete Schultertuch und die Schiebungen der Handschuhe dargestellt; ein großer Zug, frei von allen stilistischen Manieren beherrscht die ganze Gestalt.

DENKMAL DES BISCHOFS GEORG VON LIMBURG IM DOM ZU BAMBERG. 1518—21

Die Ädicula des Denkmals besitzt nicht geringeres kunstgeschichtliches Interesse: sie ist durchaus architektonisch aufgebaut, schön in Form und Verhältnissen und maßvoll in der Dekoration. Das letzte Moment weist Loy Hering eine ziemlich isolierte Stellung in der Geschichte der deutschen Renaissance an; sie hat ihr Bestes in der Dekoration geleistet und sie dekorierte viel und überschwenglich. Hering ist in der Dekoration immer zurückhaltend und zwar nicht deswegen, weil er etwa dem Ornament nicht gewachsen war — er hat die reizvollsten Ornamente geschaffen — sondern offensichtlich aus künstlerischen Beweggründen; aber zuweilen werden seine architektonischen Umrahmungen infolge dieser Zurückhaltung etwas strenge. Beim Bamberger Denkmal ist dies keineswegs der Fall, weil wir es hier mit einer reichgegliederten Architektur zu tun haben.

Den inkrustierten Sockel belebt die Inschrifttafel, deren seitliche Rahmung für den Meister charakteristisch ist: die aus der Antike übernommenen Zapfen verlaufen in eine ornamentale Doppelranke, die nichts anderes

ist als eine deutsche Umbildung des Akanthus. Diese Akanthuseinfassung kommt an vielen Werken Herings vor, mit dem Unterschied, daß später auch der Zapfen in ein Blattgebilde sich umgestaltet. (Siehe Abbild. S. 27, 29 u. a.)

Die Figurennische wird flankiert von zwei Kandelabersäulen, die mit Akanthusmotiven, Girlanden, Knorpelringen und Hirschkopfskeletten [1]) geschmückt sind; außerdem wird das flaschenartige Glied der Säulen, soweit die Bauchung reicht, mit Efeu netzartig übersponnen. Die Kapitäle sind der Grundform nach korinthisch, aber frei dekoriert.

Ein regelrechtes Gebälk nach antiker Ordnung und ein Rundbogengiebel darüber schließen den Aufbau nach oben ab. Der Architrav ist verkröpft und, wie es in der deutschen Renaissance Regel war, zu wenig betont, der Fries dagegen zu viel, doch ist das Verhältnis geschickt gelöst. Neun Ahnenwappen bedekken den Fries, die ohne dekorative Verbindung unmittelbar sich aneinanderreihen, ein Motiv, das ebenso bezeichnend ist für Herings Feingefühl, monumentale Wirkungen zu erzielen, wie die einfache Form der Schilde, die in der gleichen Absicht gewählt wurde. Über dem kräftig ausladenden Kranzgesims erhebt sich das von einem schön profilierten Rahmen eingeschlossene Tympanon. Ein Relief belebt das Innenfeld: Der Weltenrichter zwischen Maria und Johannes dem Täufer, ein der mittelalterlichen Kunst wohlgeläufiges Thema. Schwert und Lilie, die vom Haupte des Richters ausgehen, sowie der doppelte Gestus der Hände sym-

DENKMAL FÜR BISCHOF KONRAD VON THÜNGEN († 1540) IM DOM ZU WÜRZBURG

[1]) Dieses Motiv findet sich auch an den Frührenaissancebauten des Dogenpalastes. Paoletti, T. 84 u. 85.

bolisieren das doppelte Endurteil, während Maria und Johannes zu seiten des Herrn um Erbarmen flehen.

Loy Hering hat die mittelalterliche Auffassung treu beibehalten, in der Darstellung aber seinen geläuterten Formensinn walten lassen. Die drei Gestalten sind edel und schön, und lebendig im Ausdruck, die Gewandbehandlung fließend. Daß die Figuren »allgemein« seien, wie Bode[1]) meint, trifft nicht zu. Realistisch, wie die Kunst zu Ende des 15. Jahrhunderts arbeitete, mit Auswüchsen individueller Bildung, sind sie nicht, aber aus jeder der drei Figuren spricht eine ganz bestimmte, edle Individualität. Der Typus Christi stimmt überein mit jenem, den wir auf dem Bopparder Denkmal schon kennen gelernt haben.[2])

Das Limburgepitaph gehört zum bedeutendsten, was der Bamberger Dom an Skulpturen besitzt: der Sinn für monumentale Wirkung, für schöne Verhältnisse und die Fähigkeit, Maß zu halten, sprechen aus dem Monument, soweit dessen Aufbau und dekorative Belebung in Frage kommen; die Standfigur des Bischofs aber gehört zum besten, was die deutsche Plastik damals geschaffen hat. Für die Geschichte der Renaissance in Deutschland ist das Denkmal ganz besonders von Interesse, denn um 1518, als Bischof Georg die »Visierung« des Künstlers genehmigte, gab es noch wenig Renaissancedenkmäler in deutschen Gauen, die mit solchem Stilverständnis durchgeführt waren.[3]) Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß vor 1518 aus Herings Werkstätte schon andere bedeutende Werke hervorgegangen waren, sonst wäre er nicht mit einem derartigen Auftrag bedacht worden, wie der des Bischofs Georg von Limburg ist. Wo haben wir diese Werke zu suchen? Wir werden es später sehen. Für jetzt wenden wir uns zum nächsten urkundlich feststehenden Werk des Meisters.

Das Denkmal des Bischofs Konrad von Thüngen im Dom zu Würzburg.

Konrad von Thüngen starb 1540, nachdem er 21 Jahre das Würzburger Hochstift regiert hatte.[4]) Seinen ernsten asketischen Anschauungen mag es nicht entsprochen haben, bei Lebzeiten sich ein Epitaph zu errichten: es wurde erst nach seinem Tod ausgeführt und die Friessche Chronik meldet, daß das Denkmal »von Eystatt kommend, von acht Stücken zusammengesetzt, dem meister um 250 fl. angedinget worden«.

Die Chronik nennt den Meister nicht; man denkt aber a priori an Loy Hering, der das Bamberger Denkmal geschaffen. Oder sollte Eichstätt gleichzeitig mehrere Bildhauer von solchem Rufe besessen haben, daß ihnen von entfernten Orten so bedeutende Aufträge zukamen? Das ist kaum anzunehmen, wie wir im vorausgehenden Abschnitt dargelegt haben (S. 13—14). Allerdings hat Ottheinrich im gleichen Jahre seinen Altar für Neuburg bei Martin Hering, dem Sohn des Meisters, bestellt, aber gerade diese Tatsache beweist, daß es eben der Name Hering war, dessen Ruf weithin gedrungen war. Warum wandte sich Ottheinrich nicht nach Augsburg? und die Testamentsvollstrecker des Würzburger Bischofs nicht an einen Würzburger Meister?

Ein Vergleich des Thüngen-Monuments mit dem Bamberger Epitaph und dem Neuburger Altar zeigt denn auch auf den ersten Blick die genaue stilistische Übereinstimmung des Bamberger- und Würzburger Denkmals, also die Autorschaft Loy Herings.

Das Epitaph befindet sich im Dom zu Würzburg an der Ostwand des rechten Querschiffes, neben dem südöstlichen Ausgang.[5]) Es mißt 3,40 m in der Höhe, 2 m in der Breite. Außer ein paar kleineren Beschädigungen (namentlich ist die Inschrifttafel durch Feuchtigkeit, wie es scheint, porös geworden) ist das Denkmal aufs beste erhalten. (Abbild. S. 22.)

Meister Loyen hatte die Aufgabe, den Bischof vor dem Kruzifix knieend darzustellen, begleitet von seinem Kaplan als Stabträger und dem Marschall als Schwertträger. Die beiden Begleiter symbolisieren die geistliche und weltliche Gewalt, die der Verewigte inne gehabt. Es war also eine Gruppe zu schaffen, die der Meister in völlig malerischer Weise behandelte: Das Kruzifix sowie der knieende Bischof sind fast Freifiguren, während sich das Relief nach dem Hintergrund zu verflacht. Wir lernen hier den Typus, den Hering für die Darstellung des Kruzifixes sich gebildet, kennen; er kehrt auf vielen seiner Epitaphien wieder.

Dieser edle, vornehme Christuskopf, in dem Hoheit und Kraft, Milde und Güte sich aus-

[1]) Bode, Plastik, S. 67.

[2]) Zu der Gruppe im Rundgiebel des Dürerschen Allerheiligenaltares von 1511 besteht keine Beziehung: beide gehen auf den gemeinsamen mittelalterlichen Typus zurück. Darnach ist Leitschuh, S. 42, zu korrigieren.

[3]) Der Grabstein, den Hering der Kammerrechnung zufolge gleichfalls anfertigte, ist nicht mehr vorhanden. Er mag dem des Bischofs Gabriel von Eyb ähnlich gewesen sein. (Siehe S. 52.)

[4]) Magister Lorenz Fries, Geschichte .... der Bischöfe von Würzburg, 1848, II, S. 111—112.

[5]) Vergl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 231, Abbild. S. 233. Ohne Zuteilung Th. Henner, Altfränkische Bilder 1900. Text u. Abbild. S. 2.

gleichen, diese fast graphische Behandlung von Bart und Haar, die das Antlitz so wirkungsvoll einrahmen, sind typisch für Loy Hering. Die Modellierung des Körpers ist nicht bloß sachlich richtig, sondern bekundet vor allem eine edle, zarte Auffassung, die das Prunken mit anatomischen Kenntnissen und realistische Effekte feinsinnig vermeidet. Das nach beiden Seiten flatternde Lendentuch mit dem der unmittelbaren Vorzeit entnommenen, aber veredelten Faltenstil kommt konsequent auf allen Kruzifixdarstellungen Herings vor. Wir haben diese Christusauffassung beim Bopparder Relief schon kennen gelernt, mit dem das Würzburger auch sonst im Figurenstil genau übereinstimmt.

Eine vorzügliche Porträtfigur tritt uns in dem betenden Bischof entgegen: wie fein empfunden ist der Kopf modelliert, wie schön fließen die Linien des Chormantels, nicht zu weich und nicht zu hart!

Der hinter dem Bischof stehende Marschall in prächtigem Zeitkostüm bekundet sich in sprechender Weise als Schöpfung desselben Meisters, der die Porträtfiguren des Bopparder Reliefs geschaffen: der gleiche Figuren- und Gewandstil, die gleiche Technik! Den Kaplan, der wie der Bischof den Chormantel trägt, hat der Meister in den Hintergrund gestellt und ihn perspektivisch in die Höhe gerückt, der Gruppierung und Raumausfüllung halber; zur Motivierung ist die ganze Scene auf einen ansteigenden Hügel gesetzt.

Eine eigenartige Komposition schuf Hering in dem Gehäus, das die Figurengruppe umschließt. Wir finden an denselben teilweise die gleichen Elemente wieder wie beim Limburgdenkmal, teilweise aber auch neue Bildungen, die aus dem Zeitunterschied sich erklären, ganz prägnant aber an beiden die Art und Auffassung des gleichen Meisters. Die figürliche Gruppe stellte Hering in eine Muschelnische, die er segmentförmig vorspringen ließ. Der Sockel wie der kuppelartige Aufsatz folgen dieser Konstruktion. Der Sockel enthält die Inschrifttafel mit der schon beim Limburgdenkmal charakterisierten Akanthusrahmung, hier natürlich in ihrer späteren Bildung. Ein konsolenartiger Abschluß des Denkmals nach unten zeigt die nämliche Akanthusrahmung und schließt abermals eine Inschrifttafel ein, die in bewegten Konturen gehalten ist: wir werden ihr noch wiederholt an anderen Werken Herings begegnen.

Zu beiden Seiten der Figurennische stehen Kandelabersäulen, einfacher gebildet als jene in Bamberg; die Knorpelringe finden sich auch hier. Das polygone Untersatzglied der Säulen im Sockel endigt in einer kleinen, freihängenden Konsole, die nach Art eines Blumenkelches gestaltet ist: ein Motiv, das der Meister öfters verwendete.

Der eingezogene kuppelartige Aufsatz des Monuments schließt sich an das ausladende Mittelfeld durch Akanthusranken an, die zwar etwas groß, aber sehr frisch gebildet sind. Im Mittelrisalit des Aufsatzes steht das Allianzwappen Thüngen-Hochstift Würzburg mit Helmdecke und Kleinod geziert. Unsere besondere Beachtung verdient die Helmdecke; sie ist ein Charakteristikum für Hering, das System von Akanthusvoluten, wie wir es am Würzburger Denkmal beobachten, geht als Typus durch all seine Werke hindurch. In der früheren Zeit bis etwa 1535 hält er die einzelnen Blattlappen der Voluten noch flach und scharfzügig, während er sie später weicher und voller modelliert, wie hier am Thüngenepitaph. Um Wiederholungen zu vermeiden, werden mir im folgenden all die Denkmäler, an denen sich dieser Typus des Wappenschmuckes, oder der schon besprochene der Inschrifttafel oder beide zusammen finden, mit * oder * * bezeichnen. Zu seiten des Wappens halten hübsche kleine Engelkinder die Wappen des Hochstiftes und des Herzogtums Franken. Die frische, noch etwas befangene Darstellung dieser Putten ist von besonderem Reiz. Das Denkmal trägt außerdem vier wappenhaltende Löwen, die wohl auf Wunsch der Besteller angebracht wurden; solche Löwen befinden sich nämlich mehrfach an früheren Bischofsdenkmälern im Würzburger Dom. Der Meister gestaltete seine Löwen so gut, als es ohne Naturanschauung eben ging.

Diese reiche architektoniche Komposition erhielt vormals eine erhöhte Wirkung durch Verwendung von Farbe und Gold, wie wir es in Bamberg ebenso gesehen haben. Die Wappenschilder waren bemalt, die Säume der Chormäntel usw. mit Gold auf rotem Grund belegt: der marmorähnliche Gesamtton des Solnhofer Steines, gelbe Inkrustationen und eine glückliche Verteilung von Farbe und Gold erzielten zusammen eine vornehme Wirkung.

Wie das Limburgdenkmal ist das Würzburger Epitaph eine Eigenschöpfung Loy Herings und lehrt uns die Art seiner figürlichen und architektonischen Auffassung, seine Technik und seinen Sinn für Schönheit und große Wirkung um ein weiteres kennen.

Das Denkmal des Abtes Johannes Wirsing in Heilsbronn.

Von Würzburg müssen wir unsre Schritte nach Heilsbronn, dem ehrwürdigen Cister-

cienserkloster bei Ansbach, lenken, um das nächste urkundlich beglaubigte Werk unseres Meisters aufzusuchen: die Grabplatte des Abtes Johannes Wirsing. Ein Hauch von Gottesfrieden und stiller Innerlichkeit liegt über dem Denkmal, obwohl der idyllische Reiz des klösterlichen Lebens der Ungunst der Zeit schon gewichen war, als Johannes Wirsing an die Spitze des Klosters berufen wurde.[1] Das Klostergewand, das zuvor auf Veranlassung des Markgrafen von Ansbach abgeschafft worden war, wurde unter ihm wieder eingeführt; er selbst ist daher in der Cisterciensercherkleidung auf der Grabplatte dargestellt. Bald nach seiner Erwählung bestellte er sie bei Meister Loyen Hering. Infolge zufälliger Umstände, die wir nicht näher kennen, war die Platte noch nicht ganz vollendet, als Abt Johannes 1552 nach nur zweijähriger Regierung mit Tod abging. Der Nachfolger, Philipp Heberlein, schrieb deshalb im Februar des Jahres 1552 an den Meister — »dem Erbarn vnnd achtbarn Maister loyen Hering Burger vnd bildhauer zw aystet vnnserem guten freundt« — er möge sich mit »etlichen waffen« gen Heilsbronn verfügen oder seinen Sohn beauftragen, »dieweil dann an derselbigen claidung vnd grabschrifft noch ain geringer mangel der geringelich vnd kürczlich zw endern«.[2]

Die Grabplatte befindet sich heute im linken Nebenschiff in der Nähe des Altars im Kirchenpflaster.[3] Sie hat die gewöhnlichen Maße einer Grabplatte (1,90 m : 0,90 m) und ist leider mehrfach beschädigt und abgetreten, was man um so mehr bedauern muß, als das Denkmal bei aller äußerlichen Anspruchslosigkeit einen tiefen künstlerischen Gehalt besitzt. (Abbildg. S. 25.)

Eine breite Platte mit ringsum laufender Inschrift rahmt den Grabstein ein und schließt nach innen zu mit schmalen Karnies und Plättchen. Innerhalb dieses Rahmens sehen wir das lebensvolle Porträt des Abtes in ganzer Figur: er trägt die Cuculla, das weitärmeliche, faltenreiche Chorkleid der Benediktinerorden, das Haupt mit dem Barett bedeckt, in der Linken den Stab mit Pannisellum, in der Rechten ein offenes Buch. Die Mitra ruht zu seinen Füßen.

Aus den lebenswahren, edlen Zügen des Abtes spricht ein Zug leiser Trauer. Wie die Bischofsdenkmäler in Bamberg und Würzburg, zeigt uns auch dieses bescheidene Werk den Meister als feinen Beobachter und vortrefflichen Charakterschilderer, der es verstand, in den Zügen die Seele sprechen zu lassen. Im Kreuzgang des Domes zu Eichstätt werden wir eine Reihe von Grabplatten finden, die evident dieselbe Hand verraten, welche das Wirsingdenkmal geschaffen, denen aber auch derselbe Gehalt geistig vertiefter Porträtkunst innewohnt und sie zu Kunstwerken von allgemeiner Bedeutung erhebt.

GRABSTEIN DES ABTES JOHANNES WIRSING († 1552) IN DER KLOSTERKIRCHE ZU HEILSBRONN

[1]) G. Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn. 1879. I. S. 448 und J. Strauß, Viri Scriptis .... insignes quos Eystadium vel genuit vel aluit 1799 S. 459—461.

[2]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Heilsbronner Jahrbücher, 1552, f. 27b. S. Anhang S. 119, Nr. 18. Vergl. G. Muck a. a. O., S. 448, wo die nähere Angabe der Urkunde fehlt.

[3]) Drittes Joch von Osten.

Eine leise rhythmische Bewegung geht durch die ganze Gestalt auf dem Wirsingdenkmal, und beherrscht auch das großzügige Faltensystem, dem der Meister durch Aufraffen der Cuculla ein bewegteres Bild zu geben wußte. Das Relief ist der Bestimmung der Platte entsprechend ein flaches. Der Meister hat es verstanden, uns den Dargestellten innerlich nahe zu bringen: wir stimmen dem zu, was die Mönche ihrem Abte zu Häupten schreiben ließen: »Deo comendamus.« —

Das Wirsingdenkmal ist das vierte und letzte der urkundlich beglaubigten Werke Loy Herings: eine geringe Zahl im Vergleich zu der großen Summe seiner Schöpfungen! Wir können indessen diesen vier Denkmälern sechs weitere anschließen, die durch bestimmte Merkmale so sicher als seine Werke feststehen, daß sie, was den Grad der Beglaubigung, der äußeren Beglaubigung betrifft, mit den obigen auf gleiche Stufe gestellt werden müssen. Um den stilkritischen Beweis für die übrigen Arbeiten um so sicherer führen zu können, soll die Besprechung dieser Denkmäler, die wir als quasiurkundliche bezeichnen dürfen, sogleich folgen; damit wird allerdings die chronologische Darstellung des Wirkens unsres Meisters hinausgeschoben, aber wir gewinnen ein um so sicheres Fundament für sein Lebenswerk.

Von diesen als quasiurkundlich bezeichneten Denkmälern gehören je drei in eine Gruppe: das Mursche Epitaph in Bergen, der Morizbrunner Altar und der Epitaphaltar für Bischof Moriz von Hutten stellen alle drei die hl. Dreifaltigkeit nach dem Dürerschen Holzschnitt dar, wie das Eltzepitaph in Boppard; die drei andern sind Epitaphien für Äbte des Klosters Kastl und beurkunden sich als Werke Loy Herings durch die Verwendung des Rationale bei deren Pontifikalkleidung.

Das Mursche Epitaph in Bergen.

Der »Edel vnd Vest Wilhalm von Mvhr des Stifts Eystet Erbkvchenmaister« war am 30. September 1536 verschieden.[1]) Er wurde in der altehrwürdigen Basilika des Benediktinerinnenklosters Bergen[2]) (bei Neuburg an der Donau) bestattet. Manche seiner Vorfahren — er war der letzte seines Geschlechts — hatten in Bergen ihre Ruhestätte gefunden. Wilhelm von Mur hat sich das Epitaph noch selber bei Meister Loyen Hering bestellt; die Inschrift sagt nämlich, daß er die »Figur« zu Lob und Ehre der hl. Dreifaltigkeit und »Ime zv einer Gedechnus« habe machen lassen, zugleich aber auch für seine überlebende Gattin Walburga, geborene Schenkin von Geyern, deren Todesdatum, wie häufig, nicht nachgetragen worden ist. Oder sollte sie nicht mehr in Bergen begraben worden sein, nachdem Ottheinrich 1544 das Kloster säkularisiert hatte?[3])

Die Entstehung des Denkmals haben wir also um 1536 anzusetzen; es besteht kein Grund, dasselbe zeitlich wesentlich früher zu datieren, jedenfalls nicht vor 1530: in diese Jahre weist uns die Stilisierung der Helmdecken. Es befindet sich in der Vorhalle der Kirche, vermutlich wohl erst seit Erbauung der jetzigen Rokokokirche. Das Denkmal ist von mittlerer Größe[4]) in vollendeter Technik ausgeführt. Die Gesamtanordnung ist die denkbar schlichteste: ein schmaler profilierter Rahmen (Platte, Viertelstab und Plättchen) umgibt das figürliche Relief, dem als sockelartiges Glied zwei nebeneinander stehende Inschrifttafeln beigegeben sind. (Abbild. S. 27.)

Das figürliche Relief zeigt uns also die Trinität, vor der Wilhelm von Mur und seine Gemahlin anbetend knieen. Der Gegenstand der Darstellung war vom Verstorbenen selber gewünscht, wie wir aus der Inschrift oben erkannt haben; ob er auch die Dürersche Vorlage selber bestimmte, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls stellt das Bergener Epitaph eine ausgesprochene Parallele zu jenem in Boppard dar und ist jeder Zweifel an Loy Herings Urheberschaft ausgeschlossen. Gleichwohl haben wir es in Bergen mit keiner bloßen Wiederholung zu tun, nicht mit einer »werkstattmäßigen« Arbeit, sondern mit einer innerlich erfaßten und beseelten Neubearbeitung desselben Gegenstandes: das Relief unterscheidet sich sowohl vom Dürerschen Original wie von dem Eltzdenkmal in vielen Punkten. Vor allem ist die Gestalt Christi geändert: Die Gesamtbewegung des Körpers ist eine andere, ganz besonders aber die des Hauptes: mit einer leichten Wendung sinkt dasselbe zur Seite. Die Abweichung von Dürer ist hier noch auffallender als in Boppard, der Typus gänzlich verschieden: die schmerzbewegten, hoheitsvollen Züge lassen die Beseelung durch die Gottheit gleichsam durchschimmern. Den Körper hat der Meister mit der ihm eigenen zart vornehmen Plastik be-

[1]) Vergl. über ihn: Otto Rieder, die vier Erbämter des Hochstifts Eichstätt im Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt XVII, 1902, S. 40—41.

[2]) B. Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst, S. 113—115.

[3]) S. Sax II, S. 436 u. Eichstätter Pastoralblatt VII (1860), S. 125 ff.

[4]) H. 1,85, Br. 1,0 m.

handelt. Auch die Engelgestalten sind durchwegs neugeschaffen, ihre Trauer und Teilnahme sprechend, aber zurückhaltender wie bei Dürer ausgedrückt. Die Gewänder weisen gleichfalls eine starke Verschiedenheit auf; fließender Rhythmus belebt sie. Bezeichnend für die Entwicklung des Meisters ist die häufige Brechung der Faltenstege durch kleine Knitterungen, wie man sie am Bergener Epitaph beobachtet; in Boppard finden sie sich noch wenig. Der Einfluß des Dürerschen Originals zeigt sich also hier stärker nach dieser einen Richtung hin als früher. Welcher Faktor war es, der vorher paralysierte?

Edle und ausdrucksvolle Porträtgestalten schuf Hering in den beiden Gatten. Das Kostüm bringt es mit sich, daß man auf den ersten Blick von einer Wiederholung der beiden Gestalten auf dem Eltzdenkmal sprechen möchte. Dem ist aber keineswegs so. Obwohl die Gleichheit der Gewandung eine gleiche stilistische Behandlung bedingt und die Hand des gleichen Meisters peremptorisch beweist, so wird man doch nicht einmal im Faltenschema der Kleidung ein kopiertes Motiv finden. Die Porträts sind ebenso ganz bestimmt individualisiert, was besonders bei den Frauengestalten beachtet werden muß, denen die starke Verhüllung leicht einen allgemeinen Typus aufprägen konnte. Ein gewisser ernster Zug verbunden mit lebendigem Gottvertrauen spricht aus den Zügen der Walburga von Mur und unterscheidet sie wesentlich von dem Porträt der Margaretha von Eltz.

EPITAPH DES WILHELM VON MUR († 1536) UND SEINER GEMAHLIN WALBURGA IN DER PFARRKIRCHE ZU BERGEN

Das dekorative Element ist auf dem Murschen Epitaph nur sparsam, aber für Loy Hering charakteristisch vertreten. Die Helmdecken der beiden Familienwappen weisen den konstanten Typus des Meisters auf, dem wir schon beim Thüngendenkmal begegneten; das Gleiche gilt von der Akanthusrahmung der Inschrifttafeln. Merkwürdig erscheint, daß die Inschrift auf der einen Tafel in lateinischen, auf der anderen in Renaissancecharakteren gegeben ist, ein Wechsel, der bei Hering mehrmals vorkommt.

Das Bergener Epitaph ist also ein absolut sicheres Werk Loy Herings. Es kann ja nicht wundernehmen, wenn der Erbküchenmeister des Hochstiftes Eichstätt sein Epitaph bei dem Eichstätter Meister fertigen läßt, dessen Werke in die verschiedensten und ferne Gegenden gehen; ebenso nahe liegt diese Beziehung bei den beiden nächsten Werken, die wir zu betrachten haben: sie sind mit dem Namen des Bischofs Moriz von Hutten verknüpft.

Dieser ausgezeichnete Bischof hegte eine besondere Verehrung für das Geheimnis der Trinität. Am 29. Mai 1545 eröffnete der Propst Jungwirt in seinem Auftrag dem Domkapitel, »daß sein gnaden willens wer, festū Trinitatis für ein festum pontificale furan zu halten.«[1]) Zugleich läßt er dem Kapitel genaue liturgische Vorschriften für die Abhaltung des Chores an diesem Feste unterbreiten. Da finden wir es denn wohl erklärlich, wenn der Bischof den Meister Hering zweimal mit einer plastischen Darstellung des Geheimnisses betraut. Es ist aber zugleich bezeichnend für die Auffassung der Zeit, daß beide Male, mindestens mit Vorwissen des Bischofs, wenn nicht auf seinen Wunsch, der Dürersche Holzschnitt zugrunde gelegt wurde. Offenbart sich darin eine zu geringe Schätzung für den Wert originaler Kunstschöpfungen, die namentlich der Plastik gegenüber allgemein bestand, so kann man andrerseits einen gewissen gesunden Zug in dieser Erscheinung doch auch nicht verkennen: man sah weniger auf die Neuheit der Darstellung, als auf deren Schönheit und Gehalt, während heute sowohl im künstlerischen Schaffen wie in der Kunstkritik die Neuheit eine fast krankhafte Betonung findet.

Der Morizbrunner Altar.

Das nahe bei Eichstätt gelegene Gut Morizbrunn hatte früher dem Spital gehört. Nach einem Brand, der den Hof einäscherte, kaufte Bischof Moriz das Gut, um das Spital schadlos zu halten; es war im Jahre 1545.[2]) Er baute den Hof samt einer Kirche wieder auf und für diese Kirche hatte Loy Hering einen Altar aus Stein zu fertigen. Der Inschrift zufolge wurde der Altar 1548 aufgestellt. Nachdem das Gut Morizbrunn durch die Säkularisation in Privatbesitz übergegangen war, wurde die Kirche profaniert und der Altar ging durch Kauf in den Besitz des Bayerischen Nationalmuseums über, wo er sich unter Nr. 16 im Saal 21 befindet.

Er ist aus Solnhofer Stein in sorgfältigster Technik gearbeitet, mißt 2,30 m mittlere Höhe bei 2 m Breite und ist vorzüglich erhalten.[3]) (Abbild. S. 29.)

Von allem anderen abgesehen, besitzt der Altar schon deswegen hohes Interesse, weil er, wie alle Werke Herings, in den Formen der Renaissance komponiert ist. Der Meister hat während seines Lebens vier Altäre geschaffen: nur drei sind intakt erhalten, aber alle drei für die Entwicklung des deutschen Altarbaues im 16. Jahrhundert zu beachten. Bei jedem ging er anders zu Werke. Den Morizbrunner Altar baute er in dreifacher, vertikaler Gliederung auf, wobei die Seitenteile ungefähr halb so hoch und halb so breit gehalten wurden als das Mittelstück. Auch der predellenartige Sockel ist durch die vorspringenden Pilaster des Mittelfeldes in drei Felder geteilt, von denen das mittlere eine Inschrifttafel mit der charakteristischen Akanthusrahmung, die Seitenfelder aber das Allianzwappen des Hochstifts und derer von Hutten enthalten. Die Füllungen der Pfeiler, die das Mittelstück einrahmen, beleben Engelköpfchen und Rosetten in feinstem Flachrelief. Über den kapitällosen Pilastern ruht der verkröpfte Architrav und darüber eine Giebelbildung von eigenartiger Form: durch Aussparung des Kranzgesimses ist die Lünette des halbrunden Tympanon und der Fries zu einem Felde vereinigt, in dem die fast völlig rund gearbeitete Gestalt des hl. Mauritius steht. Diese Aufsatzbildung kommt bei Hering noch wiederholt vor und möge es gestattet sein, um Wiederholungen zu vermeiden, dieselbe mit dem Ausdruck »Kompositgiebel« zu bezeichnen.

Die Seitenflügel des Altares schließen hüftbogenförmig und wiederholen den Außenpilaster gegen das Mittelfeld zu nicht; auf dem Scheitel des Bogens tragen sie wie auch das Mittelstück Kugeln mit einem Mittelring. Welches Vorbild beeinflußte diese architektonische Komposition? Jedenfalls geht sie unmittelbar zurück auf den Typus jener italienischen Frührenaissancealtäre, die eine gleiche Gesamtanordnung aufweisen.[4]) Von einer Anlehnung an ein bestimmtes Original ließ sich aber keine Spur finden. Daß die letzte Quelle dieses Typus im mittelalterlichen Flügelaltar zu suchen ist, unterliegt keinem Zweifel.

Der geschilderte architektonische Aufbau trägt eine gewisse Strenge und Herbheit zur Schau, wofür man aber wieder entschädigt wird durch die Klarheit und Selbständigkeit, die ihm innewohnt. Sämtliche ornamentale Bestandteile, namentlich die Füllungen am Sockel, zeigen köstlich frische Erfindung und zarteste Modellierung.

Vorzüglich in der Ausführung und an innerem Gehalt sind die figürlichen Darstellungen des Altares.

[1]) K. Pr. Nr. 11. S. 66.
[2]) Sax, I. S. 446.
[3]) Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst von Lützow. XX. 1885. S. 459. Ohne Zuteilung. Abbildung im Klassischen Skulpturenschatz II (1898) Nr. 256.
[4]) Vergl. die Altäre bei Paoletti, Tav. 44, 51, 134 und 135.

ALTAR DES BISCHOFS MORIZ VON HUTTEN FÜR MORIZBRUNN 1548

Im Mittelfeld sehen wir abermals die hl. Dreifaltigkeit nach dem Dürerschen Holzschnitt, aber nicht in schematischer Wiederholung, sondern in freier, tiefbeseelter Auffassung, die sowohl gegenüber dem Dürerschen Original wie den früheren Bearbeitungen viele Abweichungen aufweist. Namentlich suchte der Meister für das Antlitz Christi eine neue Ausdrucksweise: es ist so umgesunken, daß es sich dem zuwendete, der an den Stufen des Altares stand: ein feinsinniger Zug! Die Beseelung der ganzen Gruppe: die aus dem Angesichte des ewigen Vaters sprechende Güte, die innige Teilnahme der Engel, der hoheitsvolle, hochedle Christustypus fesseln in unmittelbarster Weise. In den Seitennischen steht einerseits die trauernde Gottesmutter, andrerseits der Apostel Johannes, in einem Buche lesend; in der Lünette des Giebelfeldes aber St. Mauritius, der Patron der Kapelle und des Bischofs; drei prächtige Figürchen voll schlichter Innigkeit und rhythmisch feiner Haltung.[1])

Technisch betrachtet sind die Reliefs des Altares in malerischer Weise behandelt und gelegentlich bis zur vollen Rundung gearbeitet; im Faltenstil klingt wieder in maßvoller Weise die knittrige Art des 15. Jahrhunderts nach.

Der Altar für Morizbrunn fand so großen Beifall bei Moriz von Hutten, daß er dem Meister den Auftrag gab, denselben Gegenstand nochmal darzustellen auf einem Altar, den der Bischof für die Pfarrkirche zu unsrer lieben Frau in Eichstätt zugleich als Epitaph für sich stiftete.

Der Epitaphaltar für Moritz von Hutten.

Nach Strauß,[2]) der die Inschrift noch gekannt hat, wurde der Altar im Jahre 1551 aufgestellt. Die Säkularisation verurteilte die Kirche zum Abbruch und so ging der Altar zugrunde. Nur das Mittelrelief wurde gerettet: es kam — man weiß nicht durch wen — in die Pfarrkirche des benachbarten Rupertsbuch, wo es heute an der Wand neben dem rechten Seitenaltar sich befindet.[3])

In der alten Eichstätter Pfarrkirche stand der Altar des Bischofs Moriz »an der Epistelseite des Choraltares«,[4]) und es ist von Interesse zu vernehmen, daß ihn die Zeit des Empire um 1790 »noch wirklich so schätzenswert als das schönste Gemälde« fand. In der Tat muß man bewundern, wie der Meister, der damals dem Greisenalter nahe war, in dieser vierten Darstellung der Dreifaltigkeit ein Werk von so glänzender Technik, so voll Schönheitssinn, so voll Seele und Ausdruck schaffen konnte. Das Dürersche Original ist wie bei den früheren Darstellungen sehr frei benützt, namentlich der Christuskopf bekundet sich als eine ganz selbständige Schöpfung, voll Hoheit und Würde. Zu den Füßen des Erlösers kniet der Bischof, in tiefes, nachdenkliches Gebet versunken; der Kummer um die desolaten Zeitverhältnisse, der ihn schon 1552 unter das Grab brachte,[5]) steht ihm deutlich auf den ernsten innerlichen Zügen geschrieben. Den Pontifikalornat, die Reliefstickerei der Casula hat Hering mit gewissenhafter Treue nach der Natur gebildet. Der Bischof wird von seinem Schutzengel empfohlen, ein Motiv, das nicht bloß wegen der Schönheit des Engels, sondern auch ikonographisch interessiert. Dem Bischof gegenüber steht ein Domherr im Chormantel als Stabträger; das ihm beigegebene Wappen sagt uns, daß es Joachim von Absberg, der damalige Senior des Kapitels, sei.

Nicht unbemerkt bleibe, daß die Inschrifttafel vor dem Bischof, die seinen Standpunkt in den Zeitfragen und in seinen persönlichsten Angelegenheiten bezeichnet,[6]) die für Hering charakteristische Akanthusrahmung aufweist; doch spricht das Relief selber noch viel nachdrücklicher für ihn.

Die Rupertsbucher Tafel war das Mittelstück des Altares: welch weitere Darstellungen oder Figuren ihn geschmückt haben, wie der architektonische Aufbau beschaffen war, läßt sich nicht einmal vermutungsweise angeben.

Viermal hat also Loy Hering denselben Gegenstand nach demselben Vorbild dargestellt und jedesmal weiß er uns aufs neue zu erwärmen und zu fesseln. Wenn Dürers Original verloren wäre, würde man auf den Gedanken gekommen sein, daß Herings Dreifaltigkeit Übersetzung ist?

Die Epitaphien zu Kastl

Zu den durch äußere Urkunden beglaubigten Werken Loy Herings rechnen wir drei in der hochinteressanten Abteikirche zu Kastl[7]) befindliche Denkmäler. Kastl gehörte in kirch-

[1]) Das A. D. 1548 in der Lünette ist nicht zu lesen: Albertus Dürer, wie Leitschuh, Georg III. von Limpurg S. 42 meint, sondern wie gewöhnlich: Anno Domini.

[2]) Strauß, Beschreibung der hochfürstlichen Residenzstadt Eichstätt, 1791, S. 106.

[3]) H. 1,60 m, Br. 1,20 m.

[4]) Strauß a. a. O.

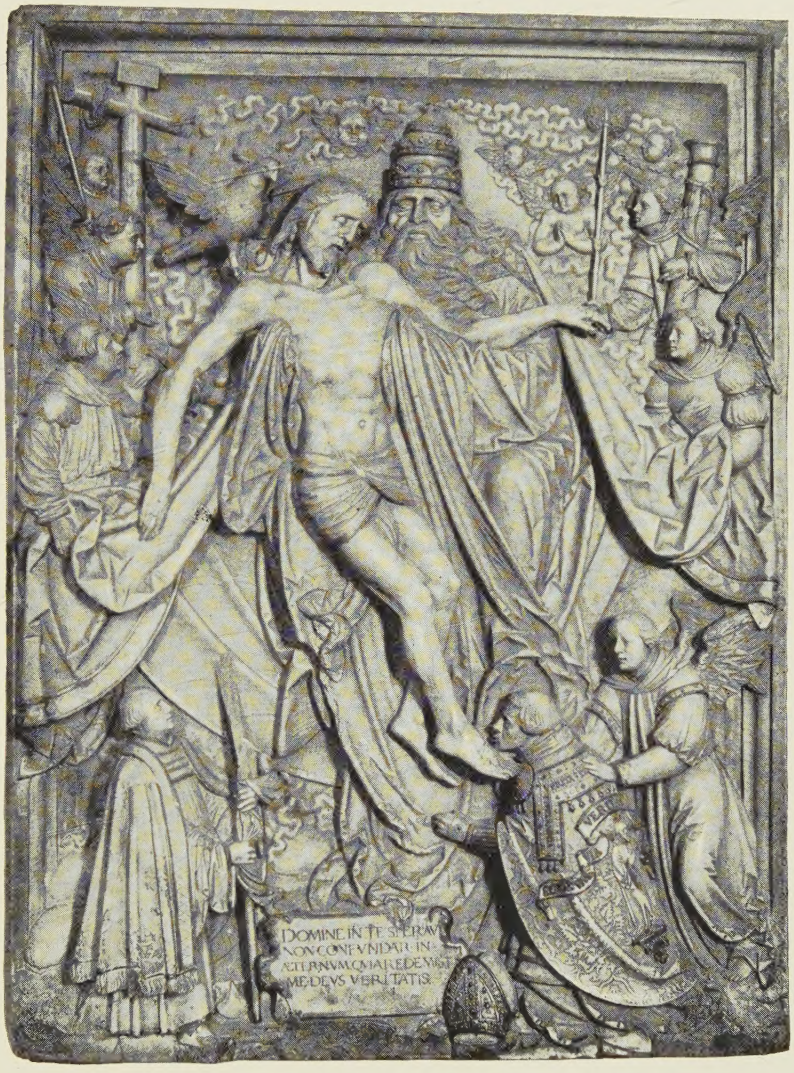
[5]) Sax II, S. 447.

[6]) Domine in te speravi, non confundar in aeternum, quia redemisti me Deus veritatis.

[7]) B. Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern . . . 1888, S. 121—130.

licher Beziehung zu Eichstätt und war ein bedeutendes Kloster: es kann also nicht auffallen, wenn wir Werke unseres Meisters daselbst antreffen.[1]) Es handelt sich um das Epitaph des 1524 verstorbenen Abtes Johannes Lang, sowie um zwei kleinere Denkmäler, die Abt Johannes Menger zu seinem Gedächtnis errichten ließ: auf allen dreien ist der Abt in Pontifikalgewändern dargestellt, trägt aber über der Casula das Rationale. Das Rationale ist unsere Urkunde: die Zuteilung desselben an den Abt von Kastl ist nämlich ein Irrtum, der beweist, daß die drei Denkmäler, die unter sich evident die Hand desselben Meisters verraten, von einem in Eichstätt lebenden Künstler geschaffen wurden. Der Gebrauch des Rationale war allerdings im 16. Jahrhundert noch mehr verbreitet als heute, wo es eine sehr singuläre Auszeichnung der Eichstätter Bischöfe darstellt;[2]) die Kastler Äbte aber besassen es nie und der Künstler hat ganz genau bis auf die einzelnen Schmuckformen das Rationale kopiert, das Gabriel von Eyb zu tragen pflegte.[3]) Das Bamberger und Würzburger Rationale besaßen eine dem Pallium ähnliche Form, wie man am Epitaph Georg III. von Limburg sieht. Es ist also absolut gewiß, daß die Kastler Epitaphien in Eichstätt entstanden. Beigefügt sei noch, daß frühere Abtdenkmäler in Kastl in rotem Marmor gehauen sind — ohne Rationale! — während die drei fraglichen Skulpturen in Solnhofer Stein ausgeführt wurden. Es ist nun von vorneherein anzunehmen, daß die drei Denkmäler Loy Hering angehören und dies wird durch die stilistische Übereinstimmung mit den bisherigen Werken evident sicher.

Das Grabdenkmal des Abtes Johannes Lang befindet sich in der linken Seitenkapelle gegenüber dem Haupteingang am Arkadenpfeiler nächst dem Altar. Der Gesamtaufbau ist von monumentaler Einfachheit und Klarheit[4]): auf einem ziemlich schmalen Sockel mit Doppelgesims erhebt sich eine flache Muschelnische, in welcher die Reliefgestalt des Abtes in vollem Ornat, mit Stab und Mitra steht. Den Abschluß bildet ein regelmäßiges Gebälk, dessen Fries die Inschrift enthält.



MITTELRELIEF DES EPITAPHALTARS FÜR MORITZ VON HUTTEN
Rupertsbuch, Pfarrkirche

[1]) Vergl. meine Veröffentlichungen in: Beilage zur Augsb. Postztg. 1897, Nr. 10—12.

[2]) Dr. L. Eisenhofer, das bischöfliche Rationale 1904, S. 49 ff. und B. Kleinschmidt, das Rationale in der abendländischen Kirche, im Archiv für christl. Kunst 1904, S. 9 ff.

[3]) Siehe Abbild. S. 51.

[4]) H. 2,3 m, Br. 0,92 m.

Das Denkmal schließt geradlinig, ohne Tympanon, weil unmittelbar darüber eine reichentwickelte Gewölbekonsole sich ansetzt. Die Füllungsornamente zu seiten der Nische mit ihrer frischen Erfindung wie alle Profile und der ganze Aufbau zeigen, daß der Meister vollentwickeltes Verständnis für die Formen der Renaissance besaß. Das Denkmal ist sicher, wie aus der Inschrift hervorgeht, nicht zu Lebzeiten des Abtes, sondern nach seinem Tode verfertigt worden, also jedenfalls in das Jahr 1525 zu setzen.

VOTIVRELIEF DES ABTES JOHANNES MENGER IN DER KLOSTERKIRCHE ZU KASTL

Das schöne, edle Porträt mit dem Hering eignen Zug von gemütvoller Innerlichkeit, die fließende Behandlung der Brokatcasula wie des ganzen Ornates verraten auf den ersten Blick den Meister, der die Monumentalgestalt Georgs von Limburg geschaffen, das ganze Denkmal ist überhaupt nur ein in bescheidenere Formen gebrachter Ausdruck desselben künstlerischen Gedankens, der dem Limburgepitaph und dem später zu betrachtenden Eybdenkmal in Eichstätt zugrunde liegt.

Die beiden andern Kastler Skulpturen sind kleineren Umfangs. Sie befinden sich an den beiden vordersten Pfeilern des Mittelschiffes; beide sind nicht unbeschädigt geblieben. Das zur rechten Seite stellt den Abt Johannes Menger vor dem Kruzifix betend dar und ist als Epitaph gedacht. Das Fehlen des Todesdatums beweist, daß es zu Lebzeiten des Abtes geschaffen wurde wie das Votivrelief am linken Pfeiler, das uns den Abt unter dem Schutzmantel Mariens zeigt.

In dem Epitaph des Abtes Johannes Menger* lernen wir einen Typus kennen, dem wir noch häufig begegnen werden. In einer perspektivisch gehaltenen Rundbogennische kniet der Abt in vollem Ornat vor dem Kruzifix. Pilaster, mit Rosetten und Engelköpfchen geschmückt, flankieren die Nische; eine einfach profilierte Archivolte umrahmt die Nischenwölbung. Der Architrav läuft auch durch die Nische. Den Sockel bildet die schon mehrfach charakterisierte Inschrifttafel.[1])

Der beim Würzburger Bischofsdenkmal bezeichnete Typus des Kruzifixes begegnet uns hier mit ausgesprochener Deutlichkeit das zweite Mal: Dieselbe Körperauffassung und Modellierung, derselbe Ausdruck, dieselbe Behandlung von Haar und Bart, dasselbe Lendentuch; ebenso fällt bei der Gestalt des betenden Abtes die Übereinstimmung des Gewandstiles, die gleiche Plastik und Beseelung des vortrefflichen Porträts wie am Thüngen- und

[1]) H. 0,70 m, Br. 0,45 m.